LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE

PURCHASED FROM
LIBRARY FUNDS

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/musicmusiciansof00coop

PAN AMERICAN UNION

DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

DIVISION OF MUSIC AND VISUAL ARTS

MUSIC SERIES No. 15

MUSIC AND MUSICIANS OF THE DOMINICAN REPUBLIC

MÚSICA Y MÚSICOS DE LA REPÚBLICA DOMINICANA

Price $1.25.

J. M. COOPERSMITH

MUSIC AND MUSICIANS OF THE DOMINICAN REPUBLIC

Division of Music and Visual Arts
Department of Cultural Affairs
PAN AMERICAN UNION
WASHINGTON, D. C. 1949

J. M. COOPERSMITH

MÚSICA Y MÚSICOS DE LA REPÚBLICA DOMINICANA

raducido por

María Hazera

Elizabeth M. Tylor

ivisión de Música y Artes Visuales
epartamento de Asuntos Culturales
NIÓN PANAMERICANA
ÁSHINGTON, D. C. 1949

26239

TABLE OF CONTENTS

Foreword

Music and Musicians of the Dominican Republic

1. Historical survey
2. The folklore

Musical instruments

Songs

Dances

Bibliography

Books and articles in periodicals

Recorded music

Index

TABLA DE MATERIAS

Palabras preliminares 61

Música y Músicos de la Republica Dominicana

1. Estudio histórico 65

2. El folklore 98

Instrumentos musicales 99

Canciones 104

Bailes 115

Bibliografía

Libros y artículos en periódicos 123

Grabaciones musicales 130

Indice 133

FOREWORD

"Music and Musicians of the Dominican Republic" by J. M. Coopersmith is the third of a series of monographs, each devoted to the present state of music in one of the twenty-one Republics of the Western Hemisphere and published in the Music Series of the Pan American Union.

The first of these monographs was "Músicos Modernos de Chile", by Vicente Salas Viu (Pan American Union, Music Series, No. 11, Washington, D. C., 1944). The second was "El Estado Presente de la Música en México", by Otto Mayer-Serra (Pan American Union, Music Series No. 14, Washington, D. C., 1946). It may be appropriate to quote with only a slight deviation from the original text some paragraphs from the forewords to these monographs.

"In commissioning these works, certain desiderata are specified. First among these is the recommendation to deal primarily with concepts, trends and analyses of statistical data, rather than news, in a technical and scholarly, rather than in a popular or elementary, manner. The authors are granted full use of their discretion, and the data provided and views expressed should be regarded as their own and not necessarily those of the Pan American Union.

"The viewpoints and methods of the various works will vary. Some will be critical in character, with emphasis upon trends, production of individual men and qualitative evaluation of these. Others will, it is hoped, be of a scientific nature, stressing music as a social function of broad masses of populations and dealing objectively with the quantitative distribution of the activity of music-making. It is hoped, on the other hand, that occasionally an author will discern in the music of his particular country the pattern of the general development of culture throughout the hemisphere.

"In conformity with this general cultural development, the Americas form with Europe what we may call the Occidental music-community. As, in Europe, music has been found to show variations paralleling those of geography, religion, speech-communities, etc., so we may expect similar variation in the Americas. The question whether as yet the music of the New World can, as a whole or in part, be distinguished as a unit from that of Europe is a burning one. Nationalist zeal, a normal accessory of the effort to transform into autonomous political units a heterogeneous collection of colonies, has been quick to assume national characteristics in local music which sometimes scarcely bear examination. Yet some claims seem to have more than a little validity. What may prove to be, eventually,

the relative importance of claims based upon nationality, regionalism, continentalism, or upon what Francisco Curt Lange calls 'americanismo musical', is a problem for which we still have to devise a means of solution. It is not a simple one. The historical processes of acculturation among at least three great musics—European, African and American—have to be sought upon at least four levels—primitive, folk, popular, and fine-art. The fact that the first two—primitive and folk—are handed on practically entirely by oral tradition, and the third—popular music—largely so, puts the student in a peculiarly difficult position. The music of oral tradition cannot be studied by the precise and comprehensive methods of modern scholarship without extensive, skilled sound-recording. And the monumental task of recording the music of the oral tradition in the Americas has scarcely begun. The music of written tradition—some of the more elaborate popular and the main body of fine-art music—lies, on the other hand, ready at hand to the student. And because of this, people only too often yield to the temptation to think that the music of the concert hall and studio is the music of a whole people. The best that the cautious student can do is to inform himself as well as he can at first-hand of the non-written phases of his subject and then to try to integrate his findings in his treatment of the written. The two classes of material, however, do not respond evenly to conventional literary techniques, with the result that the integration effected tends only too often to be more apparent than real."

The Dominican Republic presents a music-cultural complex of a type radically different from that presented by Chile on the one hand and by Mexico on the other. Its indigenous population having practically died out centuries ago, it has served as a crossroads of two streams of cultural movement. The one has been the roughly east-to-west traffic of the European conquerors to "Hispaniola" and thence to the rest of the Americas; the other, the more or less north-to-south traffic of a folk culture from island to island along the great chain of the Antilles from the Bahamas to Trinidad. In this latter, besides European traditions, there is a large, if not at times preponderant, element of African traditions.

Dr. Coopersmith made the survey upon which the present monograph is based at the invitation of the Government of the Dominican Republic during the year 1944, taking with him portable sound-recording equipment. He made 78 discs of folk materials. These as well as the manuscripts, catalogues and photographs related to the survey have been deposited in the Music Branch of the Columbus Memorial Library of the Pan American Union which is under the care of Division of Music and Visual Arts of this international organization. Forty instruments of native manufacture were presented to the National Conservatory of Music of the Dominican Republic.

With Dr. Coopersmith's permission, the complete collection of sound recordings has been made available to the Archive of American Folklore of the Library of Congress for the cutting of two sets of copies—one for itself and one for the Pan American Union, so that the original discs may remain as archival material not to be subjected to deterioration through use.

Since Dr. Coopersmith completed his manuscript, five valuable contributions to the study of music in the Dominican Republic have appeared:

Andrade, Manuel José. *Folklore de la Republica Dominicana.* Ciudad Trujillo, Universidad de Santo Domingo, 1948. 2 vols. (Publs. de la Universidad de Santo Domingo, v. 54)

García, Juan Francisco. *Panorama de la Música Dominicana.* Ciudad Trujillo, R. D., Publicaciones de la Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes, 1947.

Garrido, Edna. *Versiones Dominicanas de Romances Españoles.* Ciudad Trujillo, R. D., Pol hnos., 1946.

Nolasco, Flérida de. *La Poesía Folklórica en Santo Domingo.* Santiago, R. D., Editorial El Diario, n.d.

———. *Vibraciones en el Tiempo.* Ciudad Trujillo, R. D., Editora Montalvo, 1948.

These works are mentioned here rather than in the bibliography prepared by the author, not only to preserve the integrity of that compilation but also in special recognition of the services of their authors to the study of the music of their country.

Charles Seeger
Chief, Division of Music and Visual Arts
Department of Cultural Affairs

MUSIC AND MUSICIANS OF THE DOMINICAN REPUBLIC

1. Historical survey[1]

The music of the Dominican Republic[2] is an outgrowth of three musical influences: native Indian, Colonial-Hispanic, and Negro. While it can be said that such a composite is typical of the music of most Latin-American countries, it will be apparent from later discussion that a musical culture has evolved in the Dominican Republic that is individualized and forceful.

The indigenous Indian music[3] of Santo Domingo—or Hispaniola, as the island was then called—has been described by two mid-16th-century chroniclers, the Dominican Friar, Bartolomé de Las Casas, and Gonzalo

[1] Part 1 is reprinted here with slight revision, from *The Musical Quarterly,* v. 31, nos. 1 and 2, Jan. and April 1945, by permission of the editor.

[2] Previous to this study, only scant information on the musical culture of the Dominican Republic was available in English in the United States. The following publications, useful to investigators of Latin American music, make no reference to the music of the Dominican Republic (possibly because there was little available in this country at the time of publication): "List of Latin American Music . . . which can be purchased in the U. S.", 2nd ed. (Washington, D. C., Pan American Union, 1933); "Preliminary Survey of Inter-American Cultural Activities in the U. S. . . " (New York, 1939); "Report of the Committee of the Conference on Inter-American Relations in the Field of Music" (Washington, D. C., 1940). One mention of a performance occurs in "Latin American Music Published in Connection with the Editorial Project of the Music Division of the Pan American Union . . . ", p. 50 (Pan American Union, 1942); one mention of a recording, in "The Other Americas Through Films and Records", p. 33 (Washington, D. C., American Council on Education, 1943). The first constructive attempt to assemble some factual information is the summary of Gustavo Duran, "Recordings of Latin American Songs and Dances . . .", p. 34-35 (Pan American Union, Music Series no. 3, 1942) which was used, with some minor additions, in "Music in Latin America . . .", p. 59-60 (1942). The "Partial List of Latin American Music Obtainable in the U. S.", compiled by Gilbert Chase, 2nd ed. (Pan American Union, 1944) and containing some Dominican music listings, has been completely revised in a third edition by Leila Fern Thompson, (Pan American Union 1947). Chase's "A Guide to Latin American Music" (Library of Congress, Latin American Series no. 5, 1945) also includes an adequate chapter on Dominican music.

[3] There were five Indian *cacicazgos,* or districts, in Hispaniola when it was discovered; these were ruled by *caciques,* or chiefs. The districts were the Magua (*cacique:* Guarionex), Marien (Guacanagari), Maguana (Caonabo), Xaragua or Jaragua (Behechio and later his sister, Anacaona, widow of Caonabo), and Higuey (Higuanama); see Bartolomé de las Casas, *Brevissima Relación . . .,* "Hispaniola", paragraphs [1]-15, reprinted in Francis Augustus MacNutt's, "Bartholomew de las Casas . . ." (1909), p. 321-329.

Fernández de Oviedo y Valdés. It is from their meagre reports that we can recapture the spirit, if not the form, of such musical activity as existed on the island prior to and during the early years of Spanish discovery, conquest, and colonization.

Both chroniclers describe the *areíto* or *areyto*.[4] This was a choric dance celebrated in the festivals of the Tainan Indians of the Antilles, and in its texts the Indians recorded their traditions.[5] Las Casas, in his *Historia de las Indias,*[6] observes that the "Indians of this Island are very fond of and accustomed to dancing; to accompany their songs while dancing, they use jingle bells made of wood, containing little pebbles which create a small deep sound."[7] In his *Apologética Historia*[8], Las Casas repeats that the Indians

were fond of their dances. . . . They would form a line, placing their hands on each other's shoulders, and with their feet they would measure the dance most accurately. The women danced by themselves using the same steps and melodies as the men. The texts of their songs related to ancient matters; but sometimes the texts were foolish ones, such as "The little fish was caught but managed to get away" and similar nonsensical ideas. Sometimes the women would get together to grind the roots of the Yuca and Mandioca trees from which they prepared the flour for Cazabi bread; while doing this they sang a song that had a beautiful sound. . . . The songs and dances, which were called *areytos,* were very joyful and pleasant to behold.

Later in the same work Las Casas mentions an Indian dance of the province of La Vega as follows: "Guarionex and his wife had taught Mayobanex the *areyto de Maguá,* which was danced at La Vega, the Indian district of which Guarionex was the *cacique* or chief." In his *Brevissima Relación . . .*[9], Las Casas observes that the "dances of the Cuban Indians are similar to those of the Indians of this Island, but the songs of the latter are more pleasant to the ear." One of the Indian *caciques,* Hatuey, had fled with his people from Hispaniola to Cuba in order to escape from the persecution of the Spanish conquerors. When advised that they were being pursued, Hatuey is said by Las Casas[10] to have stated: "Behold, here is

[4] In some parts of the islands these dances were known as *batocos* (Antonio Bachiller y Morales, *Cuba Primitiva . . .*, 2nd ed. [1883], p. 206). In Mexico, they were known as *mitotes* (Las Casas, *op. cit.,* "New Spain", paragraph 11).

[5] For an excellent account of Indian life on Hispaniola, see Sven Lovén's "Origins of the Tainan Culture, West Indies" (1935), p. 70, 72-79, 492-496, 519-523.

[6] Reprinted in *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España . . .*, vols. 62-66 (1875-76).

[7] Quoted by Flérida de Nolasco, *La música en Santo Domingo y otros ensayos* (1939), p. 15. (Original source not checked—C.S.)

[8] Reprinted in *Colección de Documentos . . .*, *op. cit.,* vol. 66, p. 506.

[9] Quoted by Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 17.

[10] *Brevissima Relación . . .* "The Island of Cuba", paragraph 3.

the God of the Christians [a basket of gold and jewels]; let us perform *areytos* before Him . . .; perhaps we shall please Him, and He will command that they do us no harm."

The second chronicler, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, discusses[11] the music of the Indians as follows:

[On] this Island their songs, which they called *areytos,* are the only memorial that is passed on from parent to son and from the living to those yet to come . . . These people had a good and gentle custom of remembering things past; and this was done through their songs and dances, which they call *areytos,* . . . performed in the following manner: When they sought pleasure, to celebrate some noble feast, to celebrate a victory over their enemies, to rejoice in the marriage of their *cacique* or chief of the province, or just to pass the time, a great number of Indians, male and female, gathered (sometimes the men only, and sometimes the women by themselves). In order to express their joy and pleasure, they take each other by the hand or link their arms, or form a line or circle, one of them, either a man or a woman, acting as a leader; the leader takes some steps forward or backward, in the manner of a well-ordered *contrapás,* the group measuring and taking the same steps as the leader, singing loud or soft at his direction, and fitting the rhythms of their steps to the verses or words which they sing. Following the leader's performance, all of the others answer with the same steps and words, and in the same order; and, while they answer him, the leader remains silent but continues to dance. And when the answer has been made, the leader proceeds without pause or interval to sing another verse, which the chorus in turn repeats; this process continues for three to four hours or more until the master or leader of the dance finishes his story. Sometimes this performance goes on from one day to the next.

Many times they accompany their songs with a drum, which is made from a hollowed trunk of a tree, often as large as a man and sounding like the drums made by the Negroes. There is no parchment on the drum but, rather, holes or slits are made, from which the sound emanates. With this imperfect instrument or without it, they describe in song the death of many past chiefs, and many things which they do not wish to be forgotten. Sometimes the leader or master of the dance is changed; when this happens, the melody and figures of the dance are also changed, but the story is continued if it has not been completed by the first leader. When a new story is begun, the melody may or may not change.

This type of dance is much like the songs and dances of the peasants in some parts of Spain, where men and women perform with *panderos* in the summer. And I have witnessed the same type of dancing in Flanders, where men

[11] In *Historia General y Natural de las Indias y Tierra-Firme del Mar Océano,* reprint edited by José Amador de los Ríos, vol. 1 (1851), p. 125, 127-130, and plate 1, figures 3-6, facing p. 632; quoted by Flérida de Nolasco, *La Música en Santo Domingo y Otros Ensayos* (1939), p. 11-15, and by J. Marino Incháustegui, *Cristóbal Colon y la Isla Española . . .* (1942), p. 18-19, fn. 14.

and women, dancing in many circles, answer the leader's song and dance. . . . During the time when Nicolás de Ovando was Governor of this island, Anacaona, wife of the *cacique* Caonabó, performed an *areyto* in his presence, in which three-hundred maidens of her retinue participated. In this performance she did not permit any man, married woman, or promiscuous woman to take part. . . .

During these songs and dances, the male and female spectators supply the dancers with liquid refreshment; the dancers do not stop, but continue to dance while they drink. If one of the dancers becomes intoxicated and falls, he is removed. This continues until all of the dancers are intoxicated, at which time the *areyto* is concluded. This type of dance is common to the celebration of marriage ceremonies, funerals, holidays, and victorious battles. Not all *areytos,* however, are accompanied by drinking rituals; some are composed and danced by dignified and capable Indians.

The drum, of which mention has been made,[12] [is cylindrical—C.S.] in form and made from the trunk of a tree, as large as desired . . . It is played with a stick, like the tympanum [*atabal*]. One sound-hole in the form of an "H" is cut in the middle of one side of the trunk. The two tongues formed by the "H" are beaten with a stick. On the opposite side of the trunk-section, near the base of the cylinder, a rectangular hole is cut. The drum must be held on the ground, for it does not sound if held elsewhere[13] . . . on the mainland, these drums are sometimes lined with the skin of a deer or some other animal. Both types of drum are used on the mainland.

In the discussion of the Indians of Puerto Rico and Cuba, Oviedo observes that the *areítos* of those regions are similar to those of the Indians of Hispaniola.[14]

The history and pentatonic construction of the *areíto* melodies have been thoroughly examined by many investigators.[15] The music and text of an *areíto antillano,* first printed by Bachiller y Morales,[16] has caused

[12] It has been established by Lovén, *op. cit.,* p. 492, that the Tainan name for this drum was *maguay* or *magüey,* which was the name of the century-plant from which the trunk-section was cut.

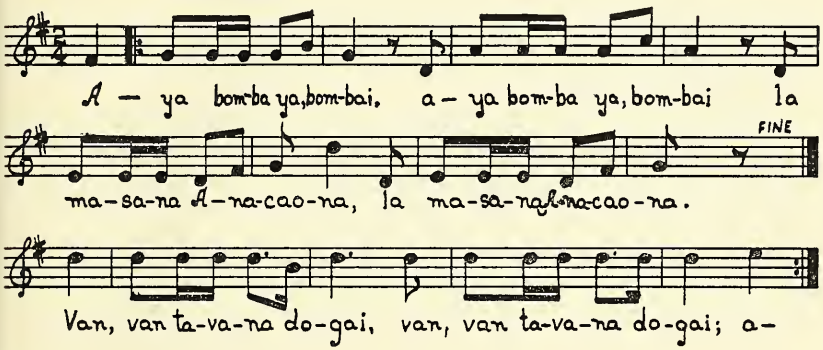
[13] A similar drum is described by Curt Sachs, "The History of Musical Instruments" (1940), p. 195; it is the slit-drum of the early Mexican Indians, which was called *teponaztli.* The two tongues formed by the "H" were struck with *olmaitl,* two sticks. The drum, however, instead of being placed on the ground, was mounted on a tripod. See also Rodney Gallop, "The Music of Indian Mexico", in *The Musical Quarterly,* XXV (1939), 216ff.

[14] See also María Cadilla de Martínez, *Costumbres y Tradicionalismos de mi Tierra* (1938), p. 33-34, and Eduardo Sánchez de Fuentes, *La Música Aborigen de América,* in *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras,* vol. 21 (1938-40), p. 20-22.

[15] The findings have been summarized by Enrique de Marchena, *Del Areíto de Anacaona* . . . (1942), p. 23-34, and Eduardo Sánchez de Fuentes, *op. cit.,* p. 20-22, 56-58.

[16] *Op. cit.,* p. 44-45, 138, 139.

much speculation among scholars. Its alleged Indian origin is highly conjectural, for it is patent from internal evidence that the piece is of much later vintage; in all probability, it is of Haitian-French origin.[17] It is quoted here as a curiosity:


A — ya bom-ba ya, bom-bai, a — ya bom-ba ya, bom-bai la
FINE
ma-sa-na A-na-cao-na, la ma-sa-na-na-cao-na.
Van, van ta-va-na do-gai, van, van ta-va-na do-gai; a-

The above-mentioned chronicles, then, and recent archaeological findings indicate that the Indians of Hispaniola, in common with those of the neighboring islands and the mainland, had a rather well-developed ritual of dance-song, the versions differing from one district to another; that these dance-songs or *areítos* were accompanied by primitive percussion instruments; that work-songs existed; and that the following instruments were in use: the *magüey* or slit-drum, the *mayohuacan* or *tambor,* the *cobo* and *guamo* (which were conch-shells), the *guajey* or gourd, the *tu-tí* or castanets (made from metallic-sounding stones), the *pitos* (which were flutes made from a cane-grass called *carrizo*), the *maricuba* (a type of guitar with strings of *cabuya* or white seisal), and a prototype of the modern *maracas.*[18]

Las Casas, who arrived at Santo Domingo on June 29, 1502, states that during the eight years when Don Nicolás de Ovando was Governor, nine-tenths of the native Indian population had perished at the hands of the Spanish colonists. This systematic destruction of the natives accounts for the almost complete disappearance of Indian music in Santo Domingo.

The influence of the African Negro on Dominican music, however, has been more permanent. As early as September 3, 1500, Don Nicolás was authorized by Royal ordinance to permit the importation of Negroes

[17] Stated definitely to be a song of the African Negroes of Haiti by Fernando Ortiz, *De la Música Afrocubana* . . . (1934), p. 6.

[18] Lovén, *op. cit.,* p. 492-496.

who had been born slaves and belonged to Christians. They were subsequently brought from Spain in such numbers that the Governor soon advised that the slave traffic be terminated, since the Negroes constantly escaped to the forest and mountains, taking with them many Indians. These Negroes, for the most part born in Andalusia, were descended from slaves brought here by Portuguese traders since the early 15th century.[19] The Negro contribution[20] to Dominican music still persists in many dances, rhythms, and instruments.

The music of the Spanish colonists represents the third influence. The Spanish traditions not only were felt in the daily life of the people, but also influenced the early music of the Church.

Such records as exist indicate an early and ordered cultivation of music in the Church service. The Archdiocese of Santo Domingo was created in 1504 by a Papal Bull of Julius II. The erection there of the first cathedral in the New World was authorized on May 12, 1512; the structure was begun in 1514, completed in 1540, and consecrated on August 13, 1541. The first university in the Americas—also located there—was chartered on October 28, 1538.[21]

The earliest musical record of the colonial period[22] concerns the first Mass sung in the New World. It was celebrated by Padre Boil, aided by an improvised choir, at La Isabela (northwest of Puerto Plata) on January 6, 1494.[23]

Instrumentalists arrived soon after the discovery of Santo Domingo. A contract, prepared at Seville on February 28, 1509, was signed by Alonso de Mariana representing three trumpeters—Sebastián Ximénez, Fernando Pas, and Diego Hortís, all residents of Palma (Majorca).[24]

In 1510, the Admiral and Viceroy, Diego Colón, accompanied by his wife, María de Toledo, visited the inland city, La Vega, which was a gold-smelting center. His presence attracted many people from the nearby dis-

[19] MacNutt, *op. cit.*, p. 32-34, 327.

[20] Flérida de Nolasco (*op. cit.*, p. 17-19) apologetically admits this influence, but attempts, not too successfully, to emphasize the early and continued domination of the Spanish popular idiom, maintaining that the "extraordinary vigor of Spanish music saved our tradition, which survived the French tutelage and the Haitian domination."

[21] In a Papal Bull of Paul III, *In Apostolatus Culminae.* Named Santo Tomás de Aquino, this university had evolved from the earlier Institute of Dominican Fathers; it enjoyed the same privileges accorded the university at Alcalá de Henares, Spain, when it began to function in 1558.

[22] Roughly, 1492-1795.

[23] Emilio Rodríguez Demorizi, *Colón en la Española, . . .* (1942), p. 12.

[24] Luis E. Alemar, *Santo Domingo; Ciudad Trujillo* (1943), p. 256-257.

tricts; Padre Las Casas, under the patronage of the Viceroy, celebrated the first Mass in the interior.[25]

When the erection of the cathedral was authorized in 1512, the capitular organization provided for a singer (*chantre*) and an organist. In 1537, Jorge de Viguera is listed as the *chantre* at the cathedral of La Vega. On March 26, 1539, Bishop Fuenmayor wrote to the Emperor Charles V, stating that Juan Márquez and Alonso Pérez were "exemplary clergymen, well-loved in this town [Santo Domingo de Guzmán], and persons who should join the choir for which they are well fitted." In another letter to the Emperor, dated August 20, 1540, the Bishop, referring to the almoner, Madrid, wrote: "He is a very good musician and the choir is worth nothing without him." The Dean of the cathedral chapter, writing about Canon Rodrigo Quexada (Quesada), who had died in October, 1548, states that "his death leaves the choir and the cathedral services so lame that his absence will be felt very keenly"; and, recommending Bartolomé Pérez[26] for the post of sub-precentor,[27] he says: "He has all the necessary background for service in a choir of any cathedral."

On July 3, 1575, the Archbishop wrote to the Emperor, stating that Juan Sánchez, Curate of the Church of Santa Barbara, "is a good man and a capable singer"; and, referring to Gonzalo Bravo, Canon at La Vega, he adds that "he is more than 75 years old, a great clergyman and a good cantor." In 1576, Guillermo Domeco of Santo Domingo was precentor at La Vega and Juan Cedrón was precentor at the metropolitan cathedral, with Juan Bernal as sub-precentor.

Cristóbal de Llerena, born at Santo Domingo in 1540, lived there until the early 17th century. A clergyman of great culture, he was not only canon and organist at the Cathedral, but also, for more than forty years and until his death, Rector of the University of Gorjón. The Archbishop described him as a "musician of the keyboard and the voice." In a letter to Philip II, López de Avila, Llerena's successor, states that "he was a man of uncommon talent; that he was self-taught; that he has learned so much Latin that he could be a professor of the first rank at Salamanca; and that his knowledge of music is such that he could be a choirmaster at Toledo."

From the beginning of the 17th century, a chapter of the cathedral existed at La Vega, a choir taking an active part in the musical services. The church at first was wealthy and well attended, the town being very

[25] MacNutt, *op. cit.*, p. 41-42.

[26] Who had served in a similar capacity in the Canary Islands for about 8 years.

[27] The precentor is the director of the choir, whose duties are to conduct the musical portion of the Church service and to superintend the choir generally.

prosperous; but with poorer times the services deteriorated. Music was taught effectively at the Universities of Santo Tomás de Aquino and Gorjón, the subject being a prerequisite for the Doctor of Arts degree.

Spanish secular music of the early 16th century had become so popular that Juan de Castellanos could attribute the continued success of the revolt of the Indians under Enriquillo[28] to the inordinate appetite of the public for dancing and singing. Marchena[29] states that *juglares* were known on Hispaniola from the time of the earliest Spanish settlers. The *juglar* was the "chief propagator of secular music in the Middle Ages. . . . In a general sense, the term *juglar* was applied to all those who earned a livelihood by entertaining in public, whether with music or poetry, or with mummery and tumbling." Some of them were itinerants; others were retained by wealthy patrons. Women also took an active part in the musical life of medieval Spain. "The feminine counterpart of the *juglar* was the *juglaresa* or *juglara,* who sang, played and danced for the entertainment of kings and nobles, and also, on a lower scale, for the amusement of the populace."[30]

The *juglar* perhaps continued to exist longer in Spain than did the *jongleur* in France.[31] Nevertheless, there is room to doubt whether the genuine *juglar* survived long enough to be transplanted to the New World, as claimed by Marchena. However this may be, the tradition of itinerant musicians certainly was transplanted. Two such musicians, Micaela and Teodora Ginés of Santo Domingo flourished in the 16th century. Micaela Ginés had emigrated from Santo Domingo with Teodora, possibly her sister. The Cuban scholar, Laureano Fuentes Matons,[32] describing the musical scene in 1580 at Santiago, Cuba, states that, among others, the following musicians were prominent there: Pascual de Ochoa, violinist,

[28] Guarocuya, an Indian of the Jaraguá district, who was later converted to Christianity and lived with Don Diego Colón.

[29] "Composers and Music of the Dominican Republic" (unpublished lecture given at the Pan American Union, Washington, D. C., June 16, 1943), p. 5.

[30] Quotations from Gilbert Chase, "The Music of Spain" (1941), p. 34, 33.

[31] *Cf.* Ramón Menéndez Pidal, *Poesía Juglaresca y Juglares* (1924), 277ff, 398ff, and Edmond Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Age* (1910), 223ff.

[32] Quoting from a record-book kept by his father, José de la Cruz Fuentes Pérez (born at Santiago, Cuba, in 1764), which appears in *Las Artes en Santiago de Cuba* (1893), extracts of which appear in *Evolución de la Cultura Cubana,* vol. 18 (1928), p. 101-102; see also Eduardo Sánchez de Fuentes, *La Canción Cubana,* in *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras,* vol. 14 (1930), p. 181-183.

and two liberated Negresses, Teodora and Micaela Ginés, players on the *bandola,* or *vihuela.* The *vihuela*[33] was the drawing-room instrument popular in Spain at that time.[34] It was a guitar-like instrument tuned liked a lute.

José María de la Torre,[35] quoting from Hernando de la Parra's description[36] of Havana between 1562 and 1598, states that there were in that city in 1598 four well-known musicians: Pedro Almanza, a violinist from Málaga, Jácome Viceira, a wind-instrument player from Lisbon, Pascual de Ochoa, a violinist from Seville, and Micaela Ginés, a *"vigüelista"* from Santiago de los Caballeros, Santo Domingo. To this group were generally added, to form a little orchestra, players on the *güiro* and *castañuelas.* The services of this orchestra were in such demand that patrons had not only to resort to competitive bidding to engage them, but also to provide them and their families with food and transportation; in addition, the musicians insisted on a plentiful dinner at the place of entertainment, which they later took home in lieu of a gratuity. They also played for church festivals and on certain holy days.

From these two accounts it is established that Micaela Ginés went to Havana from Santiago, Cuba, probably accompanied by the violinist, Pascual de Ochoa. Teodora remained for many years in Santiago, where she achieved a considerable reputation for her performance of popular music. The following song, alluding to her, is said by Sánchez de Fuentes[37] to have been the precursor of the Cuban dance, the *son:*

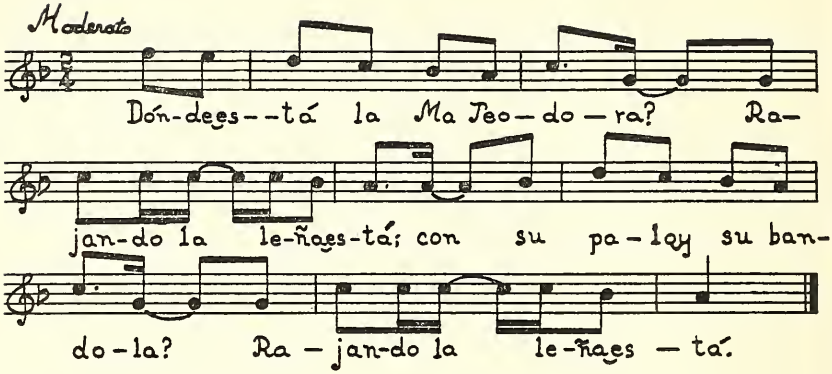
[33] Properly called *vihuela de mano—i.e.,* plucked by the hand, to differentiate it from the *vihuela de arco* (played with a bow) and the *vihuela de péndola* (with a plectrum). Like the lute, the *vihuela de mano* was tuned as follows: g–c–f–a–d'–g'.

[34] Several collections of *vihuela* music had been printed in Spain before 1580. The seven surviving collections are printed in modern notation in G. Morphy, *Les Luthistes Espagnols du XVI^e Siècle,* 2 vols., 1902. One of the seven, that of Luís Milan, has been republished in a better edition by Leo Schrade (1927). Diego (Bartolomé) Risueño, a native of Talavera de la Reina, Spain, who had studied *vihuela*-playing for twelve years with various teachers at Seville, spent a year (1565) in Santo Domingo; see Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México* (1934), p. 161.

[35] *Lo que Fuimos y lo que Somos; o, La Habana Antigua y Moderna,* p. 118-119 (1857).

[36] In Joaquín José García's *Protocolo de Antigüedades, . . .,* vol. I (1845) and quoted by Eduardo Sánchez de Fuentes in *Influencia de los Ritmos Africanos en Nuestro Cancionero,* in *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras,* vol. II, p. 121-122 (1927).

[37] *Influencia de los Ritmos Africanos en Nuestro Cancionero,* p. 139, 148.



Where is Ma[má] Teodora?
She is chopping wood.
With her stick and her *bandola?*
She is chopping wood.

Dónde está que no la veo? Where is she whom I can't see?
Rajando la leña está. . . . She is chopping wood. . . .

There appears to have been regular communication with Spain. In 1597, an important shipment of books and music, sacred and secular, was sent to Santo Domingo from Seville, the manifest stating that "Pedro Alcozer Vezino, a resident of Seville, has shipped on the vessel *Sat. Yoseffe de Buena Ventura,* . . . going to the Island, Española, the books declared below". The manifest then includes *"obras de Capilla"* (choral works) and four reams (2000 sheets) of *"coplas"* (verse).[38]

The love for singing and dancing, traditional in Spain, is present also in Santo Domingo at this time. Tirso de Molina,[39] the 17th-century Spanish dramatist and theologian who lived in Santo Domingo as a brother of the religious order of Mercedes, 1616-18, has provided us with the following description of the extraordinary religious festivals he witnessed: "There were unending processions and contests by day and by night. Hundreds went to our church [that of the order of Mercedes]. The boys paraded on the streets in groups, singing *villancicos* and motets on their way to church." Another Mercedarian, referring to the festival of the Patron

[38] Reproduced in Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 27.

[39] Fray Gabriel Téllez (*c.* 1570-1648); see Fray Pedro Nolasco Pérez, *Religiosos de la Orden de la Merced que Pasaron a la América Española,* in *Boletín del Centro de Estudios Americanistas,* vol. 10 (1923), no. 70-72, p. 10, and Fray José Antonio Garí y Siumell, *Biblioteca Mercedaria* . . . (1875), p. 298-300.

Saint of Santo Domingo, Our Lady of Mercedes, observes that it "lasts for eight days, with many dances, evening parties, and stage performances . . . and every evening there are parties and dances inside the church, attended by the best people. There are also masked balls attended by men and women dressed in great finery, their costumes being very bizarre."[40]

One of the dances popular at that time was the *zarabanda* (sarabande), described by a contemporary Priest, Father Marianna, as an "exceedingly lascivious dance." It was performed during religious processions and even in the monasteries and other sacred places.

In 1698, the French priest, Jean Baptiste Labat (1663-1738), observing the customs of the Negroes in Santo Domingo, states that the dance most frequently performed was the *calenda,* which originated on the Guinea Coast of Africa.[41] "It is so popular", states Labat, "that it not only is their main source of recreation, but also has become a part of their religious devotions. They dance it in religious processions and in their churches; the nuns performing it on Christmas eve."[42] Extremely popular with the Spanish Creoles, this dance spread throughout South America and is stated[43] to have been the precursor of the *zamacueca,*[44] which later became the Chilean national dance and which survives even today in some remote regions of Argentina.

The only records of secular music in 18th-century Santo Domingo are those that deal with public performances. José de Solano, who was

[40] Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 28-29. I have been informed that even today in some parts of Spain it is customary to celebrate All Souls Day with sumptuous feasts, held in the church itself.

[41] The *calinda* (= *calenda*) is still danced in Haiti by the *zaubaups,* members of a secret society called Société Vinbindingue; see H. Courlander, "Haiti Singing" (1939), p. 88. It is of interest to note that Delius incorporated a *calinda* in his opera, "Koanga".

[42] *Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique* . . . , 2nd ed., vol. 4 (1742), p. 463-470; the dance and instruments used are described in minute detail on p. 464-468.

[43] Carlos Vega, *Danzas y Canciones Argentinas* . . . (1936), p. 137-141.

[44] "First of the Latin American dances to be introduced into the United States was the *zamacueca,* also called the *cueca,* from Chile. It was brought to California at the time of the Gold Rush by Chilean miners, who in 1849 founded a colony on San Francisco's Telegraph Hill, known in Barbary Coast annals as "Chile Town". During their hours of recreation and on the Chilean national holiday, September 18, the miners danced their native dances, especially the *zamacueca.* Unfortunately Chile Town was destroyed, the miners were scattered, and the *zamacueca* went with them. It took root, however, along the Mexican coast as the *chilena,* and is still danced in some isolated regions of Mexico." (Eugenio Pereira Salas, "Notes on the History of Music Exchange Between the Americas before 1940," Pan American Union, Music Division, Music Series no. 6, 1943, p. 10).

Governor of the colony until 1779 and who laid great emphasis on public instruction by his patronage of institutions of learning, replaced the publicly performed comedies that were then extremely popular by theatrical performances presented in his palace by young amateurs; in these performances were interpolated *trozos,* or songs. Describing the festivities of the students of the University of Santo Tomás de Aquino, the Attorney General wrote in 1780: "On the occasion of the *Cingulum* of Santo Tomás, which the students celebrate each year on the 28th of January, . . . a treasurer is appointed to collect money; after the spending of a small amount on the church ceremony, the larger portion is spent for masquerades, parades, music, refreshments, and dances, which go on for several days. . . ."

About 1783, Moreau de Saint Méry[45] witnessed a hat-dance, called the *fandinguette,* which later was introduced in Spain and is seen even today in Andalusia, where it is called the *fandanguillo.* He testifies[46] to the continued existence in his time of the *calenda,* the Negro dance reported by Labat in 1698.

Musical notices in the church records of the 17th and 18th centuries are confined generally to a listing of the precentors. In 1604, Juan Francisco Talaverano Mansera held that post; from 1689-91, Martín de Navas; from 1703-07, Nicolás Fernández de Montesdoca. In 1750, Pedro Valdés was precentor; when he temporarily succeeded Archbishop Ignacio Padilla y Guardiola, who was transferred to Guatemala in 1753, the post was occupied by José Laya y Cordones. In 1759, José Núñez de Cáceres Rincón is listed as sub-precentor; in 1769, Juan José de Oropesa, as precentor. From 1779-88, Pedro Francisco de Prado was precentor. The seminary of San Fernando, founded in 1792, offered instruction in plainsong. The last precentor of the Spanish colony was Tomás de Heredia Girón, who occupied that post until his death in 1800. These facts are at present of little importance; but it is well to place them on record, since more may be learned later concerning some of these men.

By the Treaty of Basle, Santo Domingo was ceded to France in 1795. Many ranking Spanish clergymen fled to Havana in 1797,[47] taking along a large trunk which contained some of the great treasures from the cathedral archives. At the same time, the cathedral chapter was suppressed. Many of the most influential families of Santo Domingo also emigrated to Cuba, including the family of a medical doctor, Don Bartolomé de Segura,

[45] *Description Topographique et Politique de la Partie Espagnole de l'Isle Saint-Domingue; . . .*, vol. I (1796), p. 56-57.

[46] *De la Danse . . .* (1803), p. 46.

[47] According to the present Archbishop, Monseñor Ricardo Pittini.

which took along a concert-grand piano, the first to be heard in Cuba.[48]

The Haitian, Toussaint l'Ouverture, then a general in the French colonial army, had taken possession of Santo Domingo in the name of France. In 1801, he ordered the troops to "pray in their barracks, morning and afternoon, and sing religious and other songs composed in his [Toussaint's] praise. Likewise, prayer and songs will be compulsory in the schools."

When Spain regained the colony in 1809, the ecclesiastical chapter was reinstated with José Tabares as precentor and Antonio de Quezada as organist. Also appointed were four chaplains of the choir. In 1810, Padre Tabares was assigned to the parish of La Vega and a temporary choirmaster was appointed at the metropolitan cathedral. After singing fourteen months without pay, the four chaplains decided to resign. Being unable to replace them, the chapter continued its services without them and the sung Mass was discontinued until 1813, when new chaplains were appointed to the choir. Repeated absence from the services, however, resulted in many changes in the choir personnel, and the posts were refilled by competition, indicating that there were many capable musicians to draw from in the capital.

Describing his travels in Santo Domingo about 1810, the Englishman, William Walton,[49] observed that some of the dances from Spain, such as the *bolero* and the *fandango,*[50] were sometimes seen, and that the people of Santo Domingo had "adopted the waltz and the Spanish country dance."[51] Of the latter dance, Walton writes:

It is extremely graceful, and more complicated, but not so monotonous as our own, though the time is slower. . . . The lower order of the Spanish people of colour accompany their grotesque dances with yells and music created out of slips of hard-sounding wood,[52] a furrowed calabash[53] scraped gently with a thin bone, the banjo, rattles made by putting pebbles into a calabash,[54] the teeth fixed in the jaw-bone of a horse, scraped with rapid motion, and the drum. The

[48] Emilio Rodríguez Demorizi, *Poesía Popular Dominicana,* vol. I (1938), p. 152-153. About 1808, Dr. Segura's daughters studied with Carlos Rischer, a native of Germany, who was the first piano teacher in Cuba (Laureano Fuentes Matons, *op. cit.,* p. 109-110).

[49] "Present State of the Spanish Colonies . . .", vol. I (1810), p. 161-162.

[50] Performed in Santo Domingo as late as 1856, to the accompaniment of *tiple* and *güiro;* see the poem by Félix María del Monte, *Noche Buena en San Miguel,* in Rodríguez Demorizi, *Poesía* . . . vol. I, p. 237-239.

[51] *contradanza española.*

[52] *claves.*

[53] *güiro.*

[54] *maracas.*

steps [of the dance] are singular and obscene; the whole accompaniment and style appear to be derived from the African Congos and Indian din mixed.

Like the gypsies of Spain, Walton continues, the natives here solemnize their death ceremonials with singing and dancing.

Dancing in public places had become so common by 1818 that the Governor of the colony published the following edict: "Without a permit from the authorities, *dancing* in the streets and squares at night is prohibited. No *music, serenades,* or *songs to the accompaniment of the guitar* will be permitted after ten o'clock at night."[55]

The "Spanish country dance" that Walton had observed about 1810 was the Spanish *cuadrilla,* a figured group-dance that had been influenced by the French *contredanse.* According to Max Henríquez Ureña,[56] there was a reaction against such group-dances as the *contredanse* and the minuet, so that by 1822 a new dance, the *contradanza criolla* or *tumba dominicana* (as it was later called) had evolved. Unlike the *cuadrilla,* a group-dance in which the figures were announced by a *bastonero* or leader, the *contradanza criolla* emphasized the importance of the individual pair of dancers, the figures being left, more or less, to the discretion of each pair. The break with the group tradition, however, was not complete, since some of the figures of the *contredanse* and minuet were still retained but, obviously, without the music and rhythms of those dances. The *tumba* soon became popular throughout the whole island of Santo Domingo; in the Western portion, where the French influence prevailed, it became known as the *tumba francesa*[57] to differentiate it from the *tumba dominicana,* the much simpler version danced in the Spanish portion.

It has been suggested by María Cadilla de Martínez[58] that some of the figures of the *upa,*[59] a Cuban dance, were later used in the national dance of the Dominican Republic, the *merengue.*[60] About 1839, the *upa* was in-

[55] Rodríguez Demorizi, *ibid.,* vol. I, p. 40-41.

[56] *La Conspiración de los Alcarrizos* . . . (1941), p. 252-255.

[57] Well-known in Santiago, Cuba, as late as 1909. Many French families from Haiti and Dominican families had settled in the Eastern part of Cuba in the vicinity of Camagüey during the Haitian revolt (*ibid.,* p. 330).

[58] *Op. cit.,* p. 47-48.

[59] A contraction of *aupa;* also called the *serrucho.*

[60] The influences of Cuba on the dances of its neighbors can very well be postulated. Dancing in that country had become so advanced that a school at Havana in 1832 offered instruction in the following dances: minuet, gavotte, *contradanza* (Spanish, Russian, English), rigaudon, English dances, waltz, and Spanish national dances such as the *fandango, gaditana, sevillana, rondeña, seguidilla, malagueña, olé, guaracha,* and *zapateo de Cádiz.* See Serafín Ramírez, *La Habana de Otros Tiempos,* in *Evolución de la Cultura Cubana,* vol. 18 (1928), p. 132-133.

troduced to Puerto Rico by the Cuban regimental bands stationed there. In 1845, it was as popular in social circles as the *contradanza.*[61] By 1848, however, the *upa* had so degenerated that the Governor of Puerto Rico had to prohibit it on moral grounds. The figures of the *upa* were then eliminated, but its musical pattern was retained, the dance employing the figures of the *contradanza* which, like the *tumba dominicana,* had broken away from the group-pattern. The musical construction of the *upa* was very similar to that of the *merengue;* like the latter, it included a *paseo* (the introduction during which the dancers promenaded) and two sections of eight measures each—the first, a slow melody; the second, a faster one. In Puerto Rico, this revised *upa* was also known as the *baile a dos,* the *danza puertorriqueña,* and the *merengue*[62], the latter name corresponding to a portion of the dance itself.

The *tumba dominicana* disappeared from the Dominican Republic about 1850, when the *merengue* came into vogue.[63] Known to have existed since the first years of the Republic,[64] the *merengue* has become the national dance. The origin and derivation of its name are still under discussion.[65] It has been suggested by Flérida de Nolasco[66] that the dance took its name from the confection made from sugar and the whites of eggs—*i.e.,* from the light and frothy character of the dance, or from its short, precise rhythms, suggesting the whipping of the whites of eggs.

Rafael Vidal,[67] discussing the origin of the *merengue,* writes that it was danced in early 1844 for the first time at a camp of Dominican soldiers during the Battle of Talanquera.[68] When the Dominican troops had

[61] Known in Haiti even today, where the figures appear in the *Danse Congo Mazonne* (Harold Courlander, "Haiti Singing", p. 156).

[62] *Meringue* in Haiti; Courlander (*ibid.,* p. 253) describes it as "a European-type ballroom dance which is said to have originated at a military celebration" and (p. 73) as "a restrained and inhibited dance."

[63] Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 61-62.

[64] Rodríguez Demorizi, *Poesía . . .* , vol. I, p. 58, fn. 1.

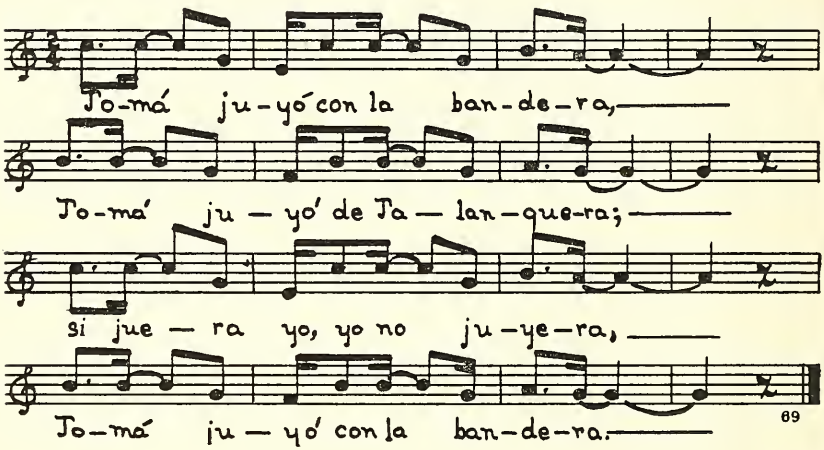
[65] Flérida de Nolasco (*ibid.,* p. 62-80) attempts to demonstrate that the *merengue* and the *carabiné* are vulgar forms of the Spanish *Danza,* and that the *mangulina* derived from the waltz. To do this, she quotes prototypes from the music of 13th-century Spain, transcribed by Julián de Ribera in *La Música de las Cantigas* (1922). It should be noted here that these transcriptions by Ribera have been found untrustworthy by several scholars; Ribera's theories concerning the Arabian influence on Spanish music (also accepted by Nolasco) have been seriously questioned too. Certainly, it is clear from the examples quoted by Nolasco that her comparisons are far-fetched.

[66] *Ibid.,* p. 60.

[67] *Música Vernácula,* in *Album Musical de Julio A. Hernández* (1927), p. 7.

[68] Which took place on the *Sabana de Talanquera,* a prairie in the province of Montecristi.

reached the pass at Macabón, they were obliged to retreat because of the pressure of the Haitian army. A Dominican mulatto, Tomás Torres, had abandoned his station during the battle; later that day the Dominicans counterattacked and were victorious. During the night, round their campfires, the soldiers sang and danced a new melody, which satirized the conduct of the fugitive standard-bearer, Torres, as follows:



Tomás fled with the flag,
Tomás fled from Talanquera;
Were it I, I should not have fled,
Tomás fled with the flag.

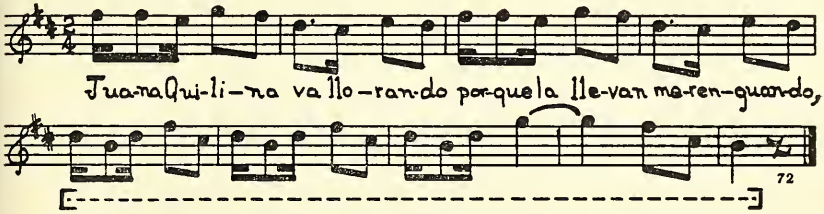
Juan Gomero, one of the oldest *merengues,* is by tradition supposed to have originated about this time at Juan Gómez, a small village in the North of the Republic.[70] About 1850, the following *merengue* was sung in the South:

Merengue, papá Camilo;
merengue, papá Tomá.
Al golpe de la tambora,
o te compone o te vá.

Merengue, papá Camilo;
Merengue, papá Tomá.
To the beat of the *tambora,*
You will either get well or go home.[71]

[69] Rodríguez Demorizi, *Poesía . . .*, vol. 1, p. 58-59.
[70] Enrique de Marchena, *Del Arcito de Anacaona . . .*, p. 48.
[71] Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 61.

A *merengue,* attributed to Juan Bautista Alfonseca, has survived as a fragment:



Juana Quilina is going to cry
Because they take her to dance
the merengue, . . .

In 1855, a fierce reaction to the *merengue* appeared in the literature of the Republic, of which the following *estrofa de una sextina* by an anonymous poet is a good example:

Quejas de la Tumba Contra el Merengue	Complaint of the Tumba Against the Merengue
La tumba, que hoy vive desterrada	The *tumba,* exiled today
por el torpe merengue aborrecible:	By the despicable and foul *merengue,*
que en vil oscuridad yace olvidada,	Lies forgotten in obscurity
llorando su destierro atroz, horrible,	Crying in cruel and horrible exile.
ya por fin, penetrada de furor	But now, at last, aroused by anger,
expresa de este modo su dolor:	In this fashion expresses her sorrow:
Progenie impura del impuro averno,	Impure child of the impure Avernus,
hijo digno del diablo y de una furia,	Born of the Devil and a Fury,
merengue, que aún siendo niño tierno	*Merengue,* when but a tender babe
te merengueó en sus brazos la lujuria,	You were rocked in the arms of lust.
tú, villano, que insultas al pudor,	You villain, who mock chastity,
dáme mi cetro, infame usurpador.	Vile usurper, give me my sceptre.[73]

Another anonymous poet of the same period wrote:

El merengue gran corbeta	The *merengue,* a great corvette
de escandalosa y velacho,	With gaffsail and fore-topsail,
ha sacado su despacho	Has all her papers ready
y parte para ultramar.	And is sailing away.

[72] *Ibid.,* p. 60; sung for Nolasco by Don Federico Henríquez y Carvajal, who was born in 1848.

[73] Rodríguez Demorizi, *Poesía* . . . , vol. I, p. 58, fn. 1.

Hacemos saber al público	We advise the public
y a todo hombre merenguero	And all who dance the *merengue*
que del puerto del Tripero	That from the port of Tripero
mañana debe zarpar.	She will weigh anchor tomorrow.[74]

Despite this disapproval, the *merengue* has continued to gain favor as the popular dance of the Dominican Republic, where it is now accepted and enjoyed as the national dance.

The fortunes of the church in the first half of the 19th century must have been very low; in 1817, Esteban Valencia[75] had already served in the cathedral for five years without remuneration, teaching music to several of the younger men attached to the choir. In that year, the chapel was reorganized and he was officially appointed precentor.[76] José Gabriel Costa occupied the same post, 1826-27. Of composers in the interior at this time, only one is known by name, Andrés López de Medrano[77] of Santiago de los Caballeros.

Juan Bautista Alfonseca (de Baris)[78] is considered the father of the national school. Employing folkloric idioms as a basis for his music, he composed *merengues, mangulinas,* and *danzas.* He wrote also two Masses, a *Miserere,* and numerous band-pieces. As early as 1846, at least two regimental bands were functioning in the Republic.[79] On November 11, 1846, Alfonseca was appointed music instructor and supervisor of the regimental band at the capital, with the rank of captain, at a salary of $45 per month.[80] On December 5, he was made director of the band, with the rank of Lieutenant Colonel.[81] By 1852, regular concerts of this band were

[74] *Ibid.*

[75] In 1812, he was second piper in the regimental band at Puerto Rico, with a salary of 90 reales; in 1815, he became first piper. 1835-36, he was inspector of education and inspector of the civil tribunal. He died on April 2, 1842.

[76] Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 36.

[77] Rector of the University at the capital and composer of a *Canción con Coro.*

[78] Born at Puerto Rico, June 24, 1810; died, Santo Domingo de Guzmán, August 25, 1875. Raised in a musical environment, he early became proficient as a player of wind and stringed instruments. Of his eight children, José Dolores became a musician.

[79] The regimental band at the capital played at the independence ceremonies on February 20, 1846; see a *Programa para la Solemnidad de la Fiesta de Separación* in Emilio Rodríguez Demorizi's *Un Programa de 1846,* in *La Nación,* January 4, 1944, p. 5. At Santiago de los Caballeros, a regimental band, conducted by Juan de Mena y Cordero, was also giving concerts at this time.

[80] Dominican Republic, Archivo Nacional, War Dept. Communication no. 1315.

[81] *Ibid.,* War Dept. Communication no. 1361.

held on the parade grounds, under Alfonseca's direction.[82] The programs contain a *Canto de Guerra* by Alfonseca (to a text by Antonio Delfín Madrigal) which was frequently performed; in the same year he dedicated the song, *Las Serranas,* to the women of the Cibao. A descriptive piece for band, *Ataques de las Carreras,* appeared in 1853.

A school for vocal and instrumental instruction was founded at the capital on July 15, 1855, under the direction of José Francisco Quero and Fermín Bastidas. The popularization of good music was furthered by the creation on September 30, 1855, of the Sociedad Filarmónica.[83]

Between 1856 and 1861, there were composed numerous ballads, called *cantaletas,* in which the politics of the period were satirized.

During the restoration of Spanish rule, 1861-65, the music at the cathedral was reorganized and gained new vitality under the discipline of the Archbishop, Bienvenido Monzón. On August 27, 1862, Miguel Herrera, the Spanish organist of the cathedral at Puerto Rico, was appointed choirmaster and organist. Under Herrera's direction the capitular organization included several musicians who had already achieved local distinction or were to do so. It consisted of a precentor, Narciso Domenech y Parés; 2 sub-precentors, Juan Pascual Caridad (the Spanish bass) and Pantaleón Soler (a baritone); 2 tenors, Isaías and Silvano Arredondo; 4 treble voices, Mariano Antonio Arredondo,[84] Severino Desangles, Federico Henríquez y Carvajal, and Santiago Bobadilla; and a chamber orchestra of three violinists—José Agüero, Sebastián Morcelo,[85] and José Zoilo del Castillo—,

[82] Florípez Mieses, *Viuda* Carbonell, a direct descendant of Alfonseca, has kindly furnished the biographical material used here; her biography contains also the names of some of the members of Alfonseca's band. Included are the four composers, José Mena, Mariano Arredondo, José Reyes, and José María Arredondo, as well as Juan Francisco Pereyra, the teacher of José de Jesús Ravelo.

[83] In a concert on November 18, 1855, this group played a waltz by Strauss, a concerto by Rode, an aria from Rossini's *Barbiere* (sung by Fermín Bastidas), the final aria of Donizetti's *Lucia* (sung by Aristides Bonelli), a set of variations by de Bériot, and the "Carnival of Venice" (the last two played by the violinist, José Agüero). (*El Dominicano,* no. 21, November 24, 1855).

[84] Born at the capital in 1854; died at San Pedro de Macorís in 1908; violinist; founder and conductor of the municipal band at San Pedro de Macorís; composer of church music and dance music which became very popular.

[85] Also organist and flutist. He was appointed to the cathedral staff in October 1858, after a release from the regimental band in which he was a flutist (Archivo Nacional, Communication no. 351). He was a pupil of Esteban Valencia and a composer of church music.

the 'cellist, Pablo Morcelo,[86] the contrabassist, José Reyes,[87] the flutist, Emeterio Arredondo,[88] the clarinettist, Juan Bautista Alfonseca, and two trumpeters, León Polanco and José Mena. On December 16, 1862, Domingo Carboné was appointed chaplain of the choir, and on February 24, 1863, three more musicians were added to the orchestra: Eleuterio Wagner (violin), Modesto de la Paz (contrabass), and Manuel Gómez Tizol (flute and clarinet). On March 1, Rafael García became chaplain of the choir, assisted by Pablo Giorgia; on November 7, Sebastián Sanz was chaplain, assisted by Antonio Larcoz. In July 1864, Felipe Rodríguez succeeded Miguel Herrera as organist.

The orchestra played on certain holy days,[89] for funerals, or at any function held in the cathedral at private expense, their monopoly in the parish being guaranteed, so that resignations were minimized.

Participation in the musical services of the cathedral thus provided the early training for at least three composers: Sebastián Morcelo, Mariano Antonio Arredondo, and José Reyes. To these should be added another son of Emeterio Arredondo, José María,[90] who entered the services of the cathedral somewhat later as chapelmaster and organist and who for more than forty years served there, composing more than 1000 church pieces.

The Catalonian musician, Rafael Ildefonso Arté, who had settled at Santiago de los Caballeros about 1870,[91] founded and directed the first municipal band in that city and taught extensively. Of his pupils, at least

[86] Brother of Sebastián Morcelo.

[87] Born 1835; died 1905. Pupil of Alfonseca. Composer of the present official national anthem (1883) and much church music as well as dance music. Played *bombardine* in the regimental band at the capital.

[88] Later organist at the cathedral; father of Silvano, Mariano Antonio, and José María Arredondo.

[89] Probably also at the regular services, for Samuel Hazard, "Santo Domingo, Past and Present . . ." (1873), p. 223-224, relates that: "On Sunday we went to the grand Cathedral to hear the morning service, high Mass being performed by the Vicar-General . . . The chanting of the priests was accompanied by an orchestra, principally stringed, and small in number, that was placed in the choir . . . "

[90] Born at the capital, September 24, 1840; died there in 1924; composed a national hymn, which was performed on August 17, 1883; composed music for *zarzuelas,* two of which were performed at the Teatro La Republicana; conducted the Banda Militar de Música.

[91] He had emigrated from Puerto Rico.

two, José Ovidio García[92] and Ramón Emilio Peralta,[93] achieved some local prominence, both contributing to the widely used collection of school-songs, *La Patria en la Canción.*

Of the many songs directed against Spanish rule, the *Himno de Capotillo,* composed about 1865 by the Spaniard, Ignacio Martí (Calderón),[94] remained popular for many years as the national anthem.

Supplementing the music heard at the cathedral were the concerts given regularly by the regimental and municipal bands. While the music heard at these concerts was, for the most part, popular in character, the programs nevertheless included works by such native composers as Eduardo Betances,[95] Manuel Martínez,[96] and A. Martínez.[97]

After Alfonseca, the first really important figure in the musical life of the Dominican Republic was Pablo Claudio.[98] Travelling as a clarinettist in an opera orchestra, he settled for a time at Rio de Janeiro, Brazil, where he came under the influence of the successful and cosmopolitan composer, Antônio Carlos Gomes. Claudio composed two music-dramas, *América* and *María de Cuellar,*[99] and some excellent dance music, which is still played.

[92] Teacher of several present-day composers, including Juan Francisco García and Ramón Díaz.

[93] Born at Santiago de los Caballeros, February 1868; died there, September 7, 1941. His early training was received from José Feliú and Adolfo Núñez; later he studied at Havana, Cuba. In February 1905, he was director of the municipal band of his native city; in 1907, director there of the Escuela Municipal de Música, of which he was one of the founders. He composed numerous *danzas,* and some concert music for band.

[94] Born at San Juan, Puerto Rico, on July 31, 1841; died there in March 1903. He served in the Spanish colonial army in Puerto Rico, Cuba, and Mexico (1862); 1863, went to Puerto Plata; 1872, conducted the regimental band of Puerto Rico. He later returned to the Dominican Republic as director of an opera-company orchestra, again residing at Puerto Plata, where he became director of the municipal band. He was also clarinet soloist of the regimental band at the capital.

[95] Conductor of the regimental band at the capital and composer of much music for band and for dancing.

[96] Composer of *danzas,* several of which were played in the 1881 season by the regimental band at the capital, under Betances.

[97] Composer of *danzas,* one of which was published in the periodical, *La Patria Dominicana,* May 31, 1886.

[98] Born at Azúa, *c.* 1855; died July 5, 1899. His early teachers were Angelito Jones and Padre Andrés Requeña. He was a member of the regimental band at the capital.

[99] The title character was Lady-in-waiting to Don Diego Colón's wife, Doña María de Toledo.

During the late 19th century, the number of composers increased steadily, and music-teaching became more wide-spread, not only in the capital, but also in the interior. Such teachers as Padre Andrés Requeña,[100] Francisco Soñé,[101] José Feliú,[102] Miguel Reyna,[103] and Manuel Vallejo[104] were instrumental in developing a large group of composers who for the first time were subjected to regular musical disciplines.

The outstanding composers in the second half of the 19th century were Clodomiro Arredondo (Miura),[105] writer of liturgical music; José María Rodríguez (Arresón),[106] composer of the overture, *Sinfonía quasi una Fantasía "30 de Marzo"*, several choral works and popular *danzas;* and Alfredo Máximo Soler,[107] composer of more than 300 works in the popular idiom. Music in the church services at this time generally declined.[108] Popular music of the better type, however, became more widely known, mainly through the concerts that were given more regularly by the many bands. Composers continued to use the imported dance-forms then current and popular—the waltz, mazurka, polka, and *danza;* sev-

[100] Teacher of Pablo Claudio and Francisco Soñé.

[101] Born at Jarabacoa, 1860. Received his first instruction from José Curbelo, director of the municipal band at La Vega, where his family had resided since 1863. He later studied with José Julio Acosta. He was director of the municipal band at La Vega; in 1890, he was named director of the Academia de Música in that city. He was a clarinettist, composer of dance and salon music, and teacher of Juan Bautista Espinola y Reyes and Gabriel del Orbe.

[102] Of Santiago de los Caballeros; teacher of Ramón Emilio Peralta.

[103] Native of Málaga, Spain; widely known as a pianist.

[104] Cornettist and director of music studies at the Colegio "San Luis Gonzaga".

[105] Born at the capital, March 3, 1864; died there, June 27, 1935. His father, José María Arredondo, was his first teacher. Later he was a member of the cathedral orchestra and tenor soloist there and in the other churches of the capital. He was one of the founders of the Octeto del Casino de la Juventud. He composed also school-songs and *criollas.*

[106] Born 1875 in Puerto Rico; now (1944) living there. His important works were composed at Puerto Plata.

[107] Studied at the Colegio "San Luis Gonzaga"; played *requinto* in the regimental band, under Betances, acting also as arranger and copyist. On the death of Betances in 1886, he became director of the band. Later, he became director of the municipal band and sub-director of the Liceo Musical at the capital.

[108] At the Iglesia Mayor in La Vega, Manuel María del Orbe (1849-1933) as chapelmaster fostered good music in the church service; his son, Manuel María, (b. 1885), now holds the same post.

eral, however, were beginning to popularize the native sentimental serenade, the *barcarola criolla.*[109]

Representing the link between the romanticism of the late 19th century and the beginnings of the truly national school, which is now utilizing the folk music of the Republic as a basis for larger musical forms, is a group of four composers, Ravelo, Lovelace, Vega, and del Orbe. José de Jesús Ravelo,[110] the best known of this group, has exercised wide musical influence as a prolific composer, teacher, and organizer of concerts. His music, for the most part liturgical, is simple, clear and direct. His two oratorios, *La Muerte de Cristo*[111] and *La Resurrección de Cristo,*[112] the *Scherzo all'antico*[113] for symphony orchestra, and a string quartet[114] have been frequently performed. In addition to a large body of church music, he has written some music for band, piano, and organ, as well as many school-songs which are used throughout the Republic.

Ravelo's colleague, Manuel de Jesús Lovelace,[115] has written a suite for symphony orchestra, *Escenas Dominicanas,* and has been active as a music-critic for the leading newspapers in the capital. He has also written

[109] The leading composers of popular music in this period are José Julio Acosta, Bernardino Maceo Barba, José María Bustamante, Licón Cambier, Bernardo del Castillo, Tulio Cestero (Castro), Julio Dalmasi, Antonio Galván, José Celito García, Clodomiro Gautreau, Leopoldo Gómez, Rafael M. Gómez, Isidro Henríquez, Calixto Medina, Gerardo Mena, Florípez Mieses (viuda Carbonell), Heriberto Pallan, Manuel Prestol, Aquiles Ramírez (Campos), Antonio Ricart, Fernando A. Rueda, Francisco Soñé, and Alberto Vásquez.

[110] Born at the capital, March 21, 1876; now (1944) living there. Studied in 1890 with Juan Francisco Pereyra; 1894-1900, director of the Banda "Pacificador". Since 1900, has taught at the Escuela Normal, the Instituto "Salomé Ureña", and the Colegio "Santo Tomás"—all in the capital. In 1904, he founded the Octeto del Casino de la Juventud, the concerts of which helped to popularize serious chamber-music. In 1908, became the first director of the Liceo Musical, the conservatory sponsored by the government. In 1928, presided at the first Dominican Music-Congress; in 1931, was named artistic director of Radio Station HIX. In 1934, he published an authoritative study of the three national anthems of the Republic, *Historia de los Himnos Dominicanos.* He is now (1944) president of the fine-arts section of the Ateneo Dominicano and is devoting his time to composition, aided by a pension from the government. Up to September 1943, he had composed 203 works in many forms.

[111] Op. 144; composed December 5, 1938-January 21, 1939. Printed through the generosity of President Trujillo in 1939.

[112] Op. 185; composed between April 27 and May 14, 1942.

[113] Op. 112; completed June 1930.

[114] Op. 107; completed September 1929.

[115] Born at the capital, June 8, 1871; studied there at the Colegio "San Luis Gonzaga" and later at the Peabody Conservatory (Baltimore) and in France.

a short history of the oratorio,[116] which contains an analysis of Ravelo's *La Muerte de Cristo.*

Gabriel del Orbe,[117] of La Vega, has composed numerous works for violin and piano and many excellent art-songs, including a collection of 30 set to texts by the celebrated Dominican poet, Fabio Fiallo.

The final composer in this group, Augusto Vega,[118] has written about 300 works, including the opera, *Indígena,* two orchestral overtures, *Folklore Sinfónico* (on Dominican themes) and *Juan Pablo Duarte,* the latter performed several times in the United States,[119] two choral works widely performed in Latin-America, the *Himno Filial*[120] and the *Himno Hispano-Americano,* a collection of 86 school-songs, and much dance music.

The composers who comprise the modern, nationalistic school in the Dominican Republic today owe their inspiration and sense of direction to the pioneers, Esteban Peña-Morell and Juan Francisco García. Both have demonstrated successfully in their works that such native dances as the *merengue, carabiné,* and *mangulina,* that the *tonadas* used by singers for vocal improvisations, and that material from the national legends, can all be employed as a valid foundation for serious composition in the traditional, classical forms. Peña-Morell[121] began in the early 1920's to collect systematically the musical folklore of his country; the results of this re-

[116] *Notas de Arte . . .*, 1939.

[117] Born, Moca, March 18, 1888. Has studied with Henri Mathot, at the Berlin Hochschule für Musik, and at the Leipzig Conservatory. Has concertized as a violinist in the Antilles, Central America, Venezuela (1917), Berlin, and the United States (L. Cortijo Alahija, *Santo Domingo,* in *La Música Popular . . .* [1919?], p. 368-370).

[118] Born Puerto Plata, October 10, 1885; now (1944) living at San Pedro de Macorís. He studied for a short time with José María Rodríguez (Arresón); later, with Arturo Cosgaya y Caballo at Mérida, Yucatán, Mexico. He has taught at several conservatories in Cuba and also conducted there. In the Dominican Republic, he has directed the municipal band at Puerto Plata and taught in the normal schools there. His music has been published in Havana, Cuba, by the Tipografía Musical de Pedro Acosta and, in the United States, by Alpha Music (New York).

[119] Composed for band, in 1925; revised for orchestra in 1940.

[120] Composed in 1931.

[121] Born at the capital, 1897; died, Barcelona, Spain, March 4, 1938. He received his early training from Alfredo Máximo Soler, and assisted him as director of the municipal band at the capital, *c.* 1915. He studied, 1924-26, with the Spanish composer, Pedro Sanjuán (Nortes) in Havana, Cuba, where he also played professionally as a clarinettist and served as an arranger for the publisher, Carteles. He returned to the Dominican Republic for a short time, and resumed his musical work at Havana in 1927. From the end of 1928 to the fall of 1930, he devoted his time to composition in the Dominican Republic. He spent 3 years in the United States between 1930 and the fall of 1933. During his stay he worked as an arranger for George Gershwin and Erno Rapee. In 1933, went to Spain.

search, which he reported, 1929-30, in his *Folklo-Música Dominicana,*[122] supplied the basis for his symphonic poem, *Anacaona,*[123] the *Sinfonía Bárbara,*[124] and the opera, *Embrujo-Antellano.*[125] As early as 1918, Juan Francisco García,[126] the leader of the present-day national school of composers, pointed the direction for his younger colleagues, not only by publishing a *merengue*[127] for the first time, but also by demonstrating that the national dance could be used in the larger forms of composition. He has consistently utilized folk material in his music,[128] which now includes the symphonies, *Quisqueyana,*[129] and *Popular,*[130] and a third, [131] which won the first prize in the symphonic category in the Centennial competition of 1944; the orchestral overture, *Advenimiento,* and a *Scherzo Clásico;*[132] several larger works for band; three string quartets; many concert songs and *criollas;* some salon music; and much dance music. In order to combine effectively the several dance-forms, he originated a new form, known as the *sambumbia.*

Inspired by García's example, the younger group of composers have enriched their national music so that now more than twenty major works by them are included in the repertoire of the Orquesta Sinfónica Nacional.[133] In this group the most noteworthy are Mejía, Mena, Cerón,

[122] Unpublished; the manuscript is in the possession of Enrique de Marchena, at the capital.

[123] Composed in 1929; later revised for band.

[124] Composed 1922-23 in Santo Domingo.

[125] *Comedia-Lírica en Dos Actos;* composed in Cuba and Santo Domingo, 1927-28. The Ms. full-score (2 vols.) and a typescript of the libretto are at the Archivo Nacional, Ciudad Trujillo.

[126] Born Santiago de los Caballeros, June 16, 1892. José Ovidio García, then subdirector of the Academia Municipal de Música at Santiago, was his first and only teacher; for the most part, he is self-taught. Until April 1944, he was director of the municipal band in his native city; since then, he has succeeded Edvard Fendler as director of the National Conservatory.

[127] *Ecos del Cibao* (Santiago, R. D.: Imp. "La Cuna de América" Roques Román hnos., 1918). This *merengue* has recently been popularized by Luis Alberti, under the title, *Compadre Pedro Juan.*

[128] Some published in the United States by Alpha Music (which also handles other, larger works of his on rental) and Famous Music Corp., both in New York.

[129] First performed by the Sociedad Sinfónica de Santo Domingo, March 28, 1941.

[130] Completed, June 1943.

[131] Completed, January 1944.

[132] First performed by the Orquesta Sinfónica Nacional (abbreviated OSN in remaining footnotes), October 23, 1941.

[133] For a complete listing see *La Nación,* September 27, 1944, p. 11 (Ciudad Trujillo).

Ignacio, Hernández, Díaz, Rivera, Marchena, and the three pupils of Enrique Casal Chapí: Broüwer, Simó, and Morel.

Enrique Mejía Arredondo,[134] associate conductor of the national orchestra, has since 1940 written two symphonies,[135] the orchestral suite, *Evocaciones,*[136] the symphonic poem, *Renacimiento,*[137] many songs,[138] works for piano, and dance music. He is now completing an orchestral suite of six dances.

Luis Emilio Mena[139] has popularized native musical materials in his *Sinfonía Giocosa* and orchestral suite, *Recuerdos de Infancia,* consisting of thirteen numbers in which are utilized such well-known children's songs as *Doña Ana, A la Limón,* and *Duérmete, Niñito,* the *tonada, Ay mi Palomita,* and the native dances, *mangulina* and *carabiné.* The symphonic poem, *El Camino del Cielo,* an orchestral overture,[140] the *Intermedio Andaluz y Zapateado* for orchestra,[141] and the *Tres Preguntas* for flute and orchestra, have been frequently performed. He has also composed much salon music for orchestra, chamber-music for violin and flute with piano, piano works,[142] and some liturgical organ-music that has been performed in the United States. His sense of form and orchestral technique are modern and highly developed.

José Dolores Cerón,[143] who has conducted the band of the First Regiment at the capital for fifteen years, has composed several works showing great originality and excellent construction. His symphonic suite, *Enriquillo,*[144] and the symphonic poem, *Virgenes de Galindo,* were inspired by

[134] Born at the capital, December 24, 1901; he is a grandson of José María Arredondo.

[135] No. 1 in A Major, composed 1941, first performed by the OSN, October 23, 1941 (excerpts also by the NBC Symphony, under Frank Black); No. 2, written for the Centennial competition of 1944.

[136] Based on Indian themes.

[137] Composed 1939; revised, 1941-42.

[138] Published by Alpha Music, Doraine Music Publishing Co., and Famous Music Corp.

[139] Born at the capital, November 12, 1895; taught at the Liceo Musical; was one of the conductors of the Sociedad Sinfónica de Santo Domingo; at present teaching in the Normal Schools at the capital.

[140] First version was for small orchestra; revised for symphony orchestra in 1941; first performed by the OSN, October 23, 1941.

[141] First performance by the OSN, February 25, 1942.

[142] Published by Alpha Music.

[143] Born at the capital, June 29, 1897. He has also studied medicine and law. His most recent work was written under the supervision of Casal Chapí.

[144] Composed for band, 1935; revised for symphony orchestra, 1941; first performed by the OSN, January 28, 1942.

native Indian legends; the orchestral treatment and form of his *Tres Preludios*[145] represent a distinct advance over his earlier work. Cerón has also written *criollas,* light music for band, and dance music.[146]

Rafael Ignacio[147] of Santiago de los Caballeros has worked closely with García. In addition to his first symphony[148] he has written a *Suite Folklórica,*[149] which includes a use of the *sarambo,* an old dance-form that is rapidly disappearing. His technically accurate and well-coördinated conception of native rhythms may be observed in his many published[150] *merengues, criollas,* and other dance music.

Julio Alberto Hernández[151] published the first collection of Dominican songs and dances in 1927.[152] He is essentially a composer of salon music.[153]

Ramón Díaz,[154] composer of the orchestral suite, *Escenas Bíblicas,* the symphonic poem, *Evocación,* an *Elegía,*[155] and the *Overtura Hispaniola,* has also written some choral music,[156] band music, and *criollas.*[157]

Luis Rivera,[158] conductor of the municipal band at the capital, is the

[145] Composed 1942; first performed by the OSN, August 17, 1943.

[146] Published by the Famous Music Corp.

[147] Born San Francisco de Macorís, June 15, 1897. His early training was received from Padre Andrés Requeña and Oguís Negrette. In September 1923, he played with the municipal band, under Ravelo, at the capital. In 1927 he became director of the municipal school of music at Azúa. On May 5, 1930, he was named sub-director of the regimental band at the capital, where he was also one of the founders and conductors in 1940 of the Sociedad Sinfónica de Santo Domingo. On June 23, 1941, he was named director of the regimental band at Santiago de los Caballeros.

[148] Composed for the Centennial competition of 1944.

[149] First version for band, *Quisqueya Lírica;* later revised for orchestra.

[150] By Alpha Music and Famous Music Corp.

[151] Born Santiago de los Caballeros, September 27, 1900. He studied, 1910-12, with Pedro T. Camejo, Ramón Emilio Peralta, and José Ovidio García; in 1920, with Pedro Sanjuán (Nortes) at Havana, Cuba. 1932-36, he conducted several symphony concerts at the capital and the municipal band at Baní. In April 1944, he succeeded García as director of the municipal band at Santiago.

[152] *Album Musical* de Julio Alberto Hernández. *Vol. I* [all that is published] Santo Domingo, R. D.: Tip. del Carmen, 1927.

[153] Published by Alpha Music and Famous Music Corp.

[154] Born Puerto Plata, 1901. Studied with José Ovidio García. He is now (1944) conductor of the municipal band at San Cristóbal, and plays first bassoon in the OSN.

[155] First performed by the OSN, October 23, 1941.

[156] Especially the *Himno del Partido Dominicano* (1933), the *Himno de la Guardia Universitaria* (1940), and the *Himno a María Trinidad Sánchez* (1944).

[157] Published by Alpha Music.

[158] Born Montecristi, June 22, 1902; his parents provided his early musical training. He played the violin professionally in Cuba in 1932; later, in Mexico and in Puerto Rico with Ernesto Lecuona.

composer of a *Rapsodia Dominicana*[159] for piano and orchestra, based on the popular *merengue, Compadre Pedro Juan,* and the folk-tune, *Maybá.* His *Poema Indio,*[160] a work for narrator, baritone, and orchestra, was inspired by José Pathxot's text about the Indian *cacique* of the Maguá district, Guarionex. He has also written much music for band and some excellent *boleros.*

Enrique de Marchena,[161] is perhaps the Dominican composer who is best known in the United States. He occupies a curious position in the musical life of the Dominican Republic. For many years, he has furthered the cause of musical nationalism in his country, not only as the author of a work on native music,[162] but also as music-critic for the newspaper, *Listín Diario,* as a lecturer, and as a contributor to "Musical America" and the "Musical Courier". Yet, of the music by the composers in this group, his is the least national in feeling and is, for the most part, colored by impressionist harmonies reminiscent of the early Debussy. His orchestral *Suite de Imágenes*[163] has been frequently performed; a Concerto for violin and piano was completed in 1943.[164] The symphonic poem, *Arcoiris,*[165] which received first prize in its category in the Centennial competition of 1944, was composed for the piano,[166] August-September, 1941; it was revised and orchestrated in 1943 by Julius Mattfeld.[167] Marchena has also written some salon music, including piano works, and several songs.[168]

In 1941, a new impetus to Dominican music resulted from the appoint-

[159] Composed 1940; revised for band, 1942. First performed by the OSN, October 23, 1941. The work is dedicated to President Trujillo. Rivera is at present (1944) completing a second *Rapsodia Dominicana.*

[160] First performed by the OSN, July 29, 1942.

[161] Born at the capital, October 13, 1908. He studied at the Liceo Musical and later with Peña-Morell. In 1932, he was one of the founders of the Sociedad Sinfónica de Santo Domingo, and later, President of the Sociedad de Compositores y Autores Dominicanos. He is at present (1944) assistant Mayor of the District of Santo Domingo.

[162] *Del Areíto de Anacaona al Poema Folklórico . . . ,* 1942.

[163] Composed 1941-42; first complete performance by the OSN, April 29, 1942.

[164] First movement performed at a concert of Dominican music given at the Pan American Union, Washington, D. C., December 5, 1943.

[165] First performed by the OSN, July 14, 1944.

[166] Under the supervision of Casal Chapí.

[167] See E. F. Granell, *El Concierto de la Sinfónica,* in *La Nación,* August 21, 1944.

[168] Published by Alpha Music.

ment of Enrique Casal Chapí[169] as director of the Orquesta Sinfónica Nacional. Not only has he encouraged native composers by performing their works regularly, but he has also been a stimulating teacher of composition. Of his pupils, the most outstanding are Broüwer, Simó, and Morel.

The early works of Ninón de Broüwer (Lapeiretta)[170] consist of *canciones, criollas,* and dance music.[171] Since 1940, when she began to study with Casal Chapí, she has composed several piano works in the style of 18th-century dance-suites, a work for soprano and orchestra, *Abominación de la Espera,*[172] a *Pastoral* for chamber orchestra,[173] the *Obertura Jocosa* for symphony orchestra, *Dos Caprichos* for wind ensemble,[174] and a *Suite Arcaica* for string quartet.[175] She is at present (1944) writing a ballet, *El Nacimiento de Venus.* Manuel Simó,[176] undoubtedly the most talented of the group of younger composers, has, under Casal Chapí's guidance, composed a *Concertante* for wind quintet; an *Obertura* and a *Pastoral*[177] for symphony orchestra (1941); several piano works and a *Fantasía* for two saxophones and band (1942); a *Preludio y Fuga* for string orchestra, the Symphony in D Major,[178] and the cantata, *A la Pa-*

[169] Grandson of Ruperto Chapí, the famous Spanish composer of *zarzuelas.* A pupil of Conrado del Campo, Casal Chapí has composed several extremely modern orchestral works, which include a *Preludio y Rondó* (composed 1936-37; the *Preludio* won first prize in composition at Madrid in 1936); a *Preludio* from a *Suite de Música para una Ceremonia Solemne;* the overture, *Cuento de Abril;* the theme, variations and finale, *Ofrenda;* the prologue to a Ballet, *Introducción y Coral* (composed Madrid, 1932; reorchestrated, France, 1939); and *Cinco Canciones de Lope de Vega* for soprano and orchestra.

[170] Born at the capital, January 4, 1907. Her early training was devoted to piano study. She was one of the founders of the Sociedad Sinfónica de Santo Domingo and the Círculo de Bellas Artes (President). For 2 years, she served as Secretary of the Sociedad de Compositores y Autores Dominicanos. In 1944, she was instrumental in promoting the annual observance of St. Cecilia's Day, which has since been provided for by Presidential decree.

[171] Published by Alpha Music and the Famous Music Corp.

[172] Completed 1941; first performed by the OSN, with Dora Merten as soloist, August 12, 1943.

[173] Completed September 28, 1941.

[174] Completed November 7, 1942; first performed by the OSN, January 9, 1943.

[175] Completed December 14, 1941; performed by the Blech String Quartet at a BBC concert in London, February 27, 1944.

[176] Born San Francisco de Macorís, June 30, 1916; began to study there in 1930 at the Academia de Música. In 1935, he came to the capital where he commenced his studies with Casal Chapí in 1941, and where he now plays in the regimental band and the OSN.

[177] First performed by the OSN, January 9, 1943.

[178] Written for the Centennial competition of 1944.

tria,[179] for soloists, chorus and orchestra (1943). Casal Chapí's most recent pupil, Antonio Morel (Guzmán),[180] has written an effective concerto[181] for string orchestra. It is too early to judge whether or not Casal Chapí's ultra-modern tendencies will eventually influence his pupils to the exclusion of traditional musical styles and forms.

Recent church music in the Republic has unfortunately been reactionary. It is of interest, however, that since 1940 the Archbishop, Ricardo Pittini, has revived the use of Gregorian Chant, under the direction of Padre Burgoa.

The Dominican predilection for dancing not only has encouraged the composers of serious music, but also has stimulated more than two hundred composers of dance music to write large quantities in the native idiom. Of the latter, the best-known are Luis Alberti (Mieses),[182] Rafael Almánzar,[183] Horacio Arredondo (Sosa),[184] Juan Bautista Espínola y Reyes,[185] Porfirio Golibart (González),[186] Max Guzmán,[187] Medardo Guzmán,[188] Juan Lockward,[189] and Rafael Petitón (Guzmán),[190] composer of the orchestral suite, *Antillana,* and a string quartet.

Music instruction and performance have been constantly encouraged by President Trujillo. In 1941, he created the Conservatorio Nacional de

[179] First prize in its category in the Centennial competition of 1944.

[180] Bass-clarinettist at the capital in the regimental band and the OSN.

[181] First performed by the OSN, July 29, 1943.

[182] Conductor of the Orquesta Presidente Trujillo, the finest dance orchestra in the Republic; composer of many popular *merengues* and *boleros,* published by Alpha Music.

[183] Composer of *canciones,* published by Alpha Music.

[184] Composer of *boleros,* published by Alpha Music and Famous Music Corp.

[185] Born La Vega, June 24, 1894; died there, September 29, 1923. His teachers were Francisco Soñé and Manuel Pueyo. He composed more than 500 pieces of light music, including *merengues, danzas,* and *criollas.*

[186] He has popularized native rhythms through numerous performances as a singer and guitarist. His music is published by Famous Music Corp.

[187] Of Santiago de los Caballeros; composer of some excellent *criollas,* published in his native city.

[188] Writer of some very popular *merengues* and band music.

[189] Of Santiago de los Caballeros; well-known radio singer and composer of *boleros.*

[190] Born Salcedo, December 18, 1894. His early teachers were his father, Edilio, and, in 1914, Julio de Arteaga and Ramón Mola in Puerto Rico. In 1940, he conducted the Lira Dominicana, a dance orchestra (organized in 1939 by José Ramírez-Peralta), which played at the New York World's Fair. He has written many *merengues, danzas, boleros,* and *criollas,* published by Alpha Music, Doraine Music Publ. Co., and Southern Music Publ. Co.

Música y Declamación[191] and the Orquesta Sinfónica Nacional,[192] both organizations being under the broad supervision of the Secretary of State for Education and Fine Arts. The government also maintains two regimental bands[193] and sixteen municipal bands.[194] The financial interests of composers and writers are under the protection of the Sociedad de Compositores y Autores Dominicanos.[195] Periodic competitions are sponsored by the Government; the competition in connection with the Centennial celebrations of 1944,[196] for example, encouraged the completion of four symphonies, four symphonic poems, and one large choral-work.

Music criticism is a regular function of the daily press.[197] Of the periodicals[198] devoted to music, the most important is the *Revista Musical* (founded March 15, 1937), which emphasizes the work of native com-

[191] Until April 1944, under the direction of Edvard Fendler; since that time, under Juan Francisco García. The National Conservatory is an outgrowth of the Liceo Musical, which was founded in 1908 by Ravelo and was primarily a school for piano instruction.

[192] Founded August 5, 1941. The program of the inaugural concert on October 23, 1941, was devoted entirely to works by native composers. Since that time, the orchestra, under the direction of Casal Chapí and Mejía Arredondo, has given 47 concerts (as of September 27, 1944) distributed as follows: 1941, 3 concerts; 1942, 17; 1943, 17 (including 6 in cities of the interior). An Orquesta Filarmónica, founded at San Pedro de Macorís on March 8, 1942, gave its first concert on August 14, 1942, under the direction of Gabriel del Castillo, the program featuring works by the Dominican composers, Bienvenido Bustamante, Horacio Gómez (Pichardo), and Rafael María Veloz. The present OSN culled much of its personnel from the Sociedad Sinfónica de Santo Domingo which, founded by a group of native composers on February 13, 1932, gave its first concert at the capital on October 23, 1932. As early as 1855, a Sociedad Filarmónica was functioning at the capital.

[193] At the capital (under José Dolores Cerón) and at Santiago de los Caballeros (Rafael Ignacio).

[194] At the capital (Luis Rivera), Santiago de los Caballeros (Julio Alberto Hernández), La Vega (Rafael Martínez), Moca (Arístides Rojas), San Francisco de Macorís (Sixto Brea), Puerto Plata (Manuel Pla Coco), Montecristi (Papito Sánchez), San Pedro de Macorís (Gabriel del Castillo), Seybo (Pedro Julio Gautreau), La Romana (Rafael Sánchez Martínez) Azúa (César Pacheco), Salcedo (Jesús María Gómez), Barahona (Francisco Bello Cairo), San Juan de la Maguana (Carias Lavandiero), Baní (Enriquillo Sánchez), and San Cristóbal (Ramón Díaz).

[195] Founded January 26, 1941, at the suggestion of José Ramírez Peralta.

[196] Prizes were offered in the following categories: for a symphony, $1,000; for a cantata for chorus and orchestra, $600; for a symphonic poem, $500; for a *merengue,* $200; for a military-band march, $200; and for a folk-lore collection, $500 (not awarded).

[197] Especially at the capital, where the two Spanish writers, Eugenio Fernández Granell and Alfredo Matilla report for *La Nación* and *La Opinión,* respectively.

[198] The earliest journal that devoted space to music was *La Patria Dominicana,* founded August 16, 1855, in which appeared some dance music by native composers.

posers and prints some of their music in each issue.[199] Several magazines of the popular type are published irregularly at the capital and include texts of native songs as well as short articles. Of this group, *Salón Fígaro* and *Cromos* are the most consequential.[200]

While literary activity concerning music has been limited, some good beginnings have been made. The pioneer works in folklore[201] by Julio Arzeno,[202] Peña Morell,[203] and Marchena[204] are useful compilations. To these should be added the biographical articles in the *Listín Diario* by Fernando Rueda, the short history of the three national anthems by Ravelo,[205] and, finally, the brief survey of Dominican music by Flérida de Nolasco,[206] which unfortunately omits the modern period.

Mention must be made here of the untiring efforts of José Ramírez Peralta to introduce the music of the Dominican Republic in the United States. Not only have his five compilations of Dominican music[207] been published in this country, but he has been active as an organizer of several concerts of Dominican music,[208] and he has been responsible for some radio performances of important Dominican works.

In a cross-section of Dominican musical life, band performances occupy a prominent position. In any tropical country, the climate encourages outdoor performance, and, by experience, band music has proved to be

[199] Published irregularly; 3 issues have appeared (as of October 5, 1944).

[200] Others are *Canciones Populares, Radio y Arte, Ritmo,* and *Romanceros del Trópico.*

[201] A Dominican Folklore Society was founded at Santiago de los Caballeros on August 3, 1944, under the guidance of Prof. Ralph S. Boggs of Chapel Hill, N. C., who was visiting lecturer in the science of folklore at the University in the capital (see *La Nación,* August 6, 1944, p. 7).

[202] *Del Folk-Lore Musical Dominicano* (Santo Domingo, R. D.: Imp. "La Cuna de América" Roques Román hnos., 1927). Before his death, he also projected an opera (prologue and 5 acts) based on Indian subjects; see his book, *Los Quisqueyanos . . .*, 1925.

[203] *Folklo-Música Dominicana* (unpublished).

[204] *Del Areíto de Anacaona . . .*

[205] *Historia de los Himnos Dominicanos . . .*, 1934.

[206] *La Música en Santo Domingo y Otros Ensayos,* 1939. The author of this work was born at the capital, February 27, 1891. She has also written *Cultura Musical,* 1928, a text-book on harmony, containing also several short essays about non-Dominican composers; *De Música Española;* and several periodical articles about music.

[207] Famous Music Corp.: "Famous Dominican Songs" vol. 1 (1941), vols. 2-3 combined (1942); Alpha Music: "Songs and Dances of the Dominican Republic" (1940), "Popular Airs of the Dominican Republic" (1941), "National Music of the Dominican Republic" (1944).

[208] The Secretary of Peace League Series, Concert no. 8, New York, January 13, 1939; Pan American Union Concert, Washington, D. C., December 5, 1943.

the ideal medium. Moreover, it has been necessary to stress this type of music because so many programs of it contain works of national character, and because the band has been a laboratory for national composers.

What should be emphasized are the inspiration and influence of this large body of popular, national music on the work of the younger composers of serious music, as evidenced by the quality and quantity of their work in recent years. More frequent performances of these works by musical organizations in the United States will serve to stimulate musical creation in the Dominican Republic, and to enhance the cordial relations that now exist with our oldest Latin-American good-neighbor.

2. The folklore

The musical folklore of the Dominican Republic is best observed in the *Cibao,*[209] the great fertile region North of the central mountain-range (*La Gran Cordillera Central*) [Plate II]. The key point in this region, Santiago de los Caballeros, was used as a base from which the author in Jan. 1944 studied the musical materials of 20 cities and their outlying districts.[210] Where conditions permitted, recordings of songs and dances were made on portable equipment. Musical instruments were collected from most districts for the museum of the National Conservatory.

Musical instruments

Using the classification developed by Curt Sachs,[211] it is convenient to list the musical instruments of the Republic in the following large categories: IDIOPHONES, which are naturally sonorous materials not needing additional tension, *címbalos, palitos, maracas, güiro,* and *marimba dominicana;* AEROPHONES, instruments in which the vibrations are activated by wind, *fututo, flauta de Castilla,* and *acordeón;* MEMBRANOPHONES, instruments having membranes stretched over an opening, *pandereta, balcié, palos,* and *tambora;* and, finally, CHORDOPHONES, which are plucked or bowed string-instruments, *gayumba, tiple, tres, cuatro, guitarra,* and the *yaguana.*

The *címbalos* [Plate III] are two pairs of circular discs made of hard

[209] The region of the Indian District of the *Ciguayos.*

[210] Jan. 18: Monseñor Nouel, Cotuí; Jan. 19: La Vega, Villa Trinitaria (Guanabano) Moca; Jan. 20: Jarabacoa, San José de las Matas; Jan. 21: Janico, Peña (Tamboril); Jan. 22-23: Santiago de los Caballeros (including the group from San José de las Matas); Jan. 24: Puerto Plata; Jan. 25: Altamira, Imbert; Jan. 26: Salcedo, San Francisco de Macorís; Jan. 27: Pimentel, Villa Rivas, Sánchez, Matanzas; Jan. 28: Samaná.

[211] Op. cit., p. 454-467.

wood, usually mahogany, resembling and played like the *castañuelas* of Andalucía, but not as hollow as the latter. The smaller pair, about 2″ in diameter, is attached to the inside of the four fingers of each hand by strings; the larger pair, about 3″ in diameter, to the palms of the hands. Practically obsolete, this instrument is used almost exclusively along the Northwest line near the Haitian border.

The *palitos* [Plate III] or *claves,*[212] as they are known throughout the Antilles, are two round sticks of hardwood, usually *lignum-vitae,* which are beaten together. One is held loosely in the palm of the left hand, the right hand beating out the rhythms with the other. A flat type, observed at Sánchez, was made from the wood of the *cabirma* tree; the round type found in the Republic is usually made from a branch of the *guayabo* tree, although any hardwood may be used

Common to all the regions of the Antilles, the *maracas* [Plate III] are made from the dried and hollowed-out fruit of the *higüera* tree, and filled with seeds or pebbles. An example, found at Cotuí, was "Y"-shaped, thus forming a twin pair, the extra volume resulting in a better blend with the three large *palos* or drums used in that area.

Probably of Indian origin, the *güiro*[213] [Plate III] is made from the fruit of the *higüero* tree. The fruit, also known as *calabazo,*[214] is hollowed-out and dried. Horizontal serrations are cut half way around the front side; on the back, a sound-slit and a thumb-hole are cut. The serrated edges of the *güiro* are scratched with a *púa* [Plate III] which is constructed from two pieces of metal wire[215] attached to a wooden handle and held in the right hand. Played in the same manner is the *guayo,*[216] [Plate IV] a metal variation of the *güiro* made from tin-plate.

The origin of the *marimba dominicana*[217] [Plate III] can be traced to the "thumb-piano" found throughout the West Coast of Africa. The

[212] Deriving from the Spanish term, *clavar,* to peg or to nail. In Spain, this percussion instrument is known as *palotes* or *baquetas.* It is also known in Africa (Harold Courlander, "Musical Instruments of Haiti," in *The Musical Quarterly,* vol. 27, p. 382. New York, 1941).

[213] Or *güira;* see: Pedro Henríquez Ureña, *El Español en Santo Domingo,* p. 124, 125, 143 (Buenos Aires, 1940).

[214] Known in Haiti as the *dentlé* or *grage* (Harold Courlander, "Haití Singing", p. 248).

[215] Sometimes a wooden stick made from a branch of the *guayabo* tree is used.

[216] Actually, kitchen-utensils.

[217] Known also in Haití as *malimba, manimba, madimba, m'bila, manimbula, marimba,* and *sansa;* in Cuba, as *marímbula* (Harold Courlander, "Haiti Singing", p. 67 and "Musical Instruments of Cuba", in *The Musical Quarterly,* vol. 28, plate IV, 1-4, facing p. 239, New York, 1942).

Dominican instrument is made from a wooden packing-box, about 18″ wide, 10″ deep, and 12″ high. From 3-6 metal prongs[218] are attached to one side of the box with iron bolts; directly above the prongs, a sound-hole is cut. The player taps out the rhythms on the left side of the box with his palm and fingers; using a leather thong held in his right hand, he plucks the metal bars from the bottom up. The *marimba dominicana* is used as a bass percussion-instrument in the *merengue* and other native lively dances.[219]

Included in the second group, despite the fact that it is not used in music-making, is the *fututo*[220] [Plate III]. Two types are commonly seen in the Republic; the first, made from a cow's horn (*cuerno de vaca*) and the second, from a large conch-shell (*caracol*). The first type,[221] as old as the *shofar* of biblical times, is used by the country butcher to announce the slaughter of an animal. Two sets of calls are recognized throughout the countryside: the first, for pork; and the second, for beef. A specimen observed at Salcedo was unique in this respect: the tip of the horn was plugged with bees-wax and a split goose-quill inserted, resulting in a primitive reed-instrument. The second type,[222] which derives from the ancient *concha marina india,* is used by the fishermen in the Northeast and East of the Republic to announce their return with the daily catch.

The *flauta de Castilla* [Plate III] a transverse flute with 6 holes, is known at Pimentel and Puerto Plata. The name derives from *caña de Castilla,* a variety of tall cane found in the North-Central regions of the Republic. The tube-lengths vary, and the tunings observed were irregular.[223]

The *acordeón*[224] [Plate IV] according to several elderly informants, was introduced to the Dominican Republic at Santiago de los Caballeros about 65 years ago, by two Spanish merchants, Bernabé Morales and

[218] The tunings in two specimens observed were as follows: three-pronged—g, a, d; four-pronged—f, g, a, c.

[219] A practice which is also common in Haiti (Harold Courlander, "Musical Instruments of Haiti", in *The Musical Quarterly,* vol. 27, p. 380-381. New York, 1941).

[220] *Fotuto, jututo,* or *jotuto* (Pedro Henríquez Ureña, *op. cit.,* p. 129, 141, 144).

[221] Known also in Haiti as *cayambouques* (Harold Courlander, "Musical Instruments of Haiti," in *The Musical Quarterly,* vol. 27, p. 381) and in Spain, where it is called *olefán* or *olefante,* the former name being mentioned in the *Chanson de Roland* of the Middle Ages.

[222] The *lambi* of Haiti (Harold Courlander, "Haiti Singing", p. 251) and the *caracol grande* of Spain.

[223] An example observed was tuned as follows: f', g', a', c'', d'', e''.

[224] The *ziehharmonika,* invented in 1822 by Friedrich Buschmann of Berlin.

Joaquin Beltrán.[225] Used throughout the Republic, its limited harmonic possibilities—tonic and dominant harmonies—have unfortunately tended to retard the natural evolution of the earlier folk-music.

Deriving from the instrument of remote antiquity and sometimes called improperly, the tambourine, the *pandereta*[226] [Plate IV] is essentially the Arabian *bendyr*. An example observed at Cotuí was constructed of a sheepskin stretched over a circular wooden-frame, to the side of which were fastened irregular bits of metal. The drum-head is pre-heated over a fire before it is used. In performance, the rhythms are tapped out with the fingers of the right hand and *glissando*-effects are obtained by rubbing the right thumb across the drum-head.

The *balcié,*[227] [Plate IV] the smallest of the single-membrane drums called *palos,* is found in the Southwest, at Barahona and Azúa, and in the Southeast, at Los Llanos, El Seybo, Higüey, and La Romana.[228] It is customarily played with the fingers and palms of both hands, the drum being placed in a horizontal position.

Found only in the rural districts of the Republic and never seen in the cities are the three larger *palos* or *atabales,*[229] the *palo mayor,* the *palo segundo* or *alcahuete,*[230] and the *palo auxiliar*. Like the *balcié,* each is constructed from a chiselled-out section of the oak tree, one membrane only attached to a circular hoop being used. Examples differ in dimensions. Generally speaking, the largest is about 4′ high and 22″ in diameter; the second, 3½′ high and 16″ in diameter; and the third, 3′ high and 12″ in diameter. The drums are placed in upright position, the larger two being played with the palms and fingers of both hands, and the smaller, with two *palitos* or drum-sticks. These three *palos* are used with amazing rhythmical subtlety and technical proficiency in an involved ritual-dance, the *baile de los palos.*[231]

[225] See also: Juan Antonio Alix, *El acordeón y el cuatro;* p. 158-159; and *Dizque;* p. 164-165. (In his *Décimas.* Santiago, R. D., Imprenta de J. R. Vda García, 1927)

[226] Known in Haiti as the *basse* (Harold Courlander, "Haiti Singing", p. 156).

[227] *balsié, palo echao,* or *palo parao;* in Haiti, *valsié.* See: Rafael Damirón, *Estampas,* p. 133-137 (Ciudad Trujillo, R.D.), Imprenta Listín Diario, 1938).

[228] Ramón Marrero Aristy, *La Mangulina y el Carabiné en Ciudad Trujillo,* in *La Nación,* Jan. 26 (Ciudad Trujillo, R. D., 1943).

[229] From the Arabian *atabal,* the equivalent of tympanum, a percussion instrument of varying size.

[230] In Creole, *alcagüete,* a person who follows another person; other names used: *adulon* and *chulo* (patting of the shoulders).

[231] This usage is characteristic also in Haiti where three *arada* drums are employed: The *manman, moyen* or *seconde,* and *bula* or *bébé* (Harold Courlander, "Haiti Singing", p. 50, 74).

The *tambora*[232] [Plate III] is the national percussion instrument of the Republic. Of the many types observed, the most authentic is constructed from the chiselled-out trunk-section of the *lana* tree which has a soft pith. The drum-heads, which are prepared from goatskins, are mounted on hoops and held in place by a second set of hoops which is fastened to the body by means of sisal-cord. A male goatskin is used for the top head, and a female, for the bottom. The main rhythms are played with the palm and fingers of the left hand; the secondary rhythms, with a *palito* held in the right hand. The use of the *glissando*[233] with the left thumb is a practice imitated from the performance on the *pandereta* and the *balcié*.

In the string-instrument group, the *gayumba* is the oldest. Two types are known, although rarely seen: the *gayumba primitiva* or *del monte*[234] and the *gayumba de estilo*. Originating in Central Africa,[235] the first type is constructed as follows: A hole about 2′ deep and round is made in the earth; this is covered with the dried bark of *yagua* or royal-palm tree, pegged to the earth in four corners. To the center of the membrane is attached one end of a greased sisal-string, the other end being fixed to a bent branch of a tree. The string, of fixed pitch, varies in length from 4′ to 5′; in order to change the pitch, the player moves his clenched fist up or down the string. The string is also beaten with a *palito* about 10″ long and ½″ in diameter, held in the right hand. *Pizzicati* are executed also with the right forefinger, the right palm sometimes being used as a secondary resonator. The string is stopped with the index and middle fingers of the left hand.

Similar in principle is the portable harp or *gayumba de estilo,* which also exists with numerous variations in India.[236] The sound-chamber is a triangular base, the sides of which are about 2′ wide and 4″ high. One end of a flexible branch cut from a tree is attached to the middle of one arm of the triangle, a wooden tuning-box with frets being attached to the top end of the branch. From the tuning-box, three sisal or wire strings are suspended to the apex of the base opposite the lower end of the branch. A fourth string of fixed pitch is sometimes attached to the center of the branch and suspended to the middle of the base directly beyond the central, circular sound-hole.[237]

[232] The *tambourine* of Haiti.

[233] In Haiti the effect is called *ciyé* or *glissade* (Courlander, ibid., p. 156, 249).

[234] Known in approximately the same form throughout the Antilles as *wambei, kissumba, valga,* and *tambour maringouin* (*ibid.*, p. 67-68 and plate facing p. 65).

[235] Curt Sachs, *op. cit.*, p. 54-55. A prototype of this instrument has been found in Neolithic excavations.

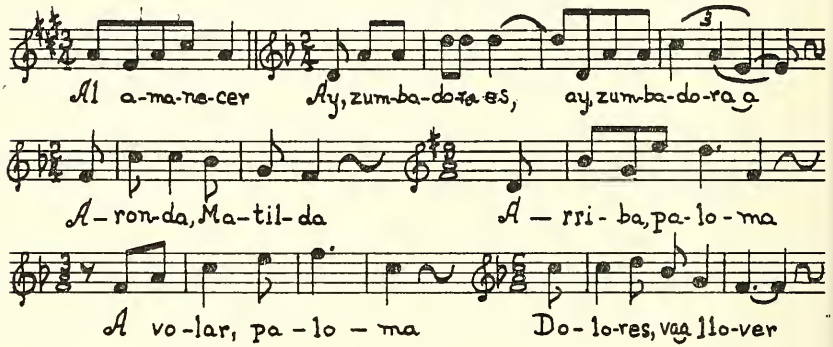
[236] Curt Sachs, *op. cit.*, p. 54-55.

[237] The tuning which results is approximately: g, c, d, e.

Included also in this final group of instruments are the *tiple* and several *guitarras* of varying shapes.[238] The *tiple* [Plate V] known in Spain as the *tiple de guitarra* or *guitarrillo,* is a small, five-stringed, treble guitar.[239] In addition to the modern guitar,[240] the *tres,* [241] [Plate V] a three-stringed guitar, and the *cuatro,*[242] a four-stringed type, were observed. When used together, the *tiple* is the melodic instrument and the *tres* or *cuatro,* the harmonic.

Songs

With the exception of songs incidental to dance-forms, the whole conception of song in the Dominican Republic revolves around the use of established, basic, musical motives, which are called *tonadas,* or tunes. Known throughout the Republic, the following examples, collected at Matanzas, are typical:



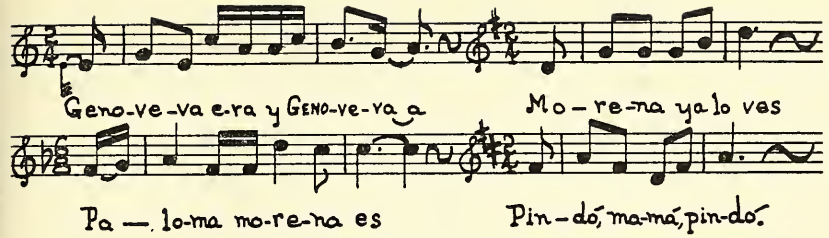
[238] Enrique de Marchena (in the unpublished lecture, *La Música Típica Nacional . . .* , 1927) mentions the *yaguana,* an instrument of Indian origin similar to the guitar and made from the *higüera* tree. Its four strings are played with the cushions of the right fingers. It is not clear from Marchena's description what the tuning, EBFD, means; by definition, also, the name of the instrument should derive from the *yagua,* or royal-palm tree.

[239] Sometimes called, *tiplet;* known in Puerto Rico as the *bordonuda.* The tuning is: c', f', b-flat', d'', g''. Also used are the altered ukulele-tuning: a'', d'', g', c'', e''.

[240] Used almost exclusively in the Northeast of the Republic, and tuned: e, c, d, g, b, e'.

[241] The triangular type was observed at San Francisco de Macorís and Imbert; the normal type, at Santiago de los Caballeros. The tuning was irregular, the following being one example: e'e', c'c', gg' or g'g''.

[242] Known also in Puerto Rico; the tuning most common is: c, ff, aa, d'd'; tunings a fourth or a fifth higher are also known.



A competent vocalist selects a *tonada* and sings it for a group at a social get-together. Using the *tonada* as a musical basis for a complete song, he proceeds to improvise a set of *coplas* or verses, the music of which he develops from the motive of the *tonada* selected. The verse-forms most frequently used are the *copla* of four lines and the *décima*. At the end of every line of verse—less frequently, at the end of every other line—the group responds with choral *chuins*. Two types of these responses, known in Spain as *respuestas*,[243] are commonly performed: the first is a repetition of the text and music of the *tonada* itself; the second, most frequently used in the *plena* or work-song, consists of a syllabic answer without any particular meaning.

Using one of the most popular *tonadas* of the Republic, *Paloma morena es* (No. 9) as an example, a *copla* of four lines is developed as follows:

SOLO
TONADA
Pa — lo — ma mo-re-na es; yo te-ní — a u-na jo - ven-
CHORUS
CORO
CHUIN
ci - ta que-ra to - do mi que-rer, Pa — lo — ma mo-re-na
SOLO
es; la de-jé tra-tar con o — tro ya-ho-ra no me pue-de
CHORUS
CORO
CHUIN
ver. Pa — lo — ma mo-re-na es.

[243] Known in the music of the troubadours as *tornadas*, repetitions of a phrase, especially in the *gozos* or verses in praise of the Virgin or saints, in which certain phrases were repeated at the end of every couplet.

It is not uncommon to find an admixture of native *tonadas* with popular songs of Spanish origin. Manuel Andrade[244] reports the use of the *tonada, Morena ya lo ves* (no. 8, *supra*) in connection with the following popular *jota* of Aragón:

Spanish text: Ayer me has dicho que hoy,
y hoy me dices que mañana,
y mañana me dirás,
que de lo dicho no hay nada.

Dominican text: Morena ya lo ves;[245]
ayel me ha dicho que hoy,
y hoy me dise que mañana,
y mañana me dirá,
qué lalga son la semana!

The most frequent use of the *tonada* as a basis for improvised song is found in conjunction with the poetic form known as the *décima*. As used in the Dominican Republic,[246] the modern *décima*-form derives from an Italian Renaissance prototype[247] which was revived [248] and popularized in

[244] "Folklore from the Dominican Republic", p. 411 (*Memoirs of the American Folk-Lore Society,* vol. 23, New York, American Folk-Lore Society, G. E. Stechert & co., agents, 1930).

[245] Used as *chuin* at the end of each line.

[246] The *décima*-form is also well-known in Argentina where it is called *triste,* and where it is sung by the *gauchos* to the accompaniment of the guitar; for examples see Juan Alfonso Carrizo's, *Cantares Tradicionales del Norte . . .* , no. 1-4, 6-13, 15-16, 18 (Buenos Aires, Cantiello & cía., 1939). Survivals of this form exist also in the Southwest of the United States.

[247] The Italian preoccupation with new formal devices may be observed in a similar form, the *sestina,* which consists of 6 stanzas of 6 lines each, followed by a *terzetto,* the whole constructed as follows: *stanza 1,* 6 lines; *stanza 2,* lines 2-6, 1; *stanza 3,* lines 3-6, 1-2; *stanza 4,* lines 4-6, 1-3; *stanza 5,* lines 5-6, 1-4; *stanza 6,* lines 6, 1-5; the *terzetto,* consists of 3 lines, each of which contains 2 half-lines ending with the rhyme-word of the respective line from the first stanza of the *sestina;* i.e., *terzetto-line 1,* line 1 and 2 of *sestina; terzetto-line 2,* line 3 and 4 of *sestina; terzetto-line 3,* line 5 and 6 of *sestina.* The idea may be seen in Edmund Spenser's, "Ye wasteful words" in the "August" section of "The Shepheardes Calender"; see "The Poetical Works of . . . Spenser", p. 450, edited by Smith and De Selmont (London, Oxford University Press, 1926).

[248] See Lope de Vega's dedication to Espinel in the former author's comedy, *El Caballero de Illescas,* parte XIV (1620) in which it is stated that Spain owes much to Espinel, particularly for introducing the *décima.*

Spain by the lyric poet, Vicente Martínez Espinel (1550-1624).[249] Known originally as the *décima* or *decena,* this form[250] was a poem consisting of ten octosyllabic lines in trochaic meter, with the fixed rhyme-pattern, *abba; accddc,* the first four lines forming a *redondilla.* The *espinela,* as it became known at about the time of Espinel's death in 1624, was an extension of the original 10-line stanza, constructed as follows: To the basic *décima*-stanza or *pie,* Espinel added three more of the same structure, all four *pies* being preceded by a *cuarteta* of four lines. The lines of the *cuarteta* were incorporated in the four *pies* of the *décima* as follows: The first line of the *cuarteta* was repeated as the tenth or last line of the first *pie;* the second line of the *cuarteta,* the final line of the second *pie;* the third line of the *cuarteta,* the final line of the third *pie;* and the fourth and last line of the *cuarteta,* the final line of the fourth and final *pie.*[251] This revised form, which became extremely popular in Spain,[252] was introduced to Santo Domingo in the 17th century and since that time, has played an important part in the cultural life of its people.[253]

The subject-matter of the *décima* is concerned with emotional problems. The four most common types concern love, *décima en amor;* complaint, *décima en queja;* supplication, *décima a lo divino;* and dispute, *décima en desprecio.*[254] In the first three, the use of the *cuarteta* is optional; in the last, it is never used.

The idea of the *décima en queja* or *cantar en porfía,* as it is commonly known, is "enshrined in Virgil's *Eclogues* and in the *Idylls* of Theocritus." In the music of the troubadours and the trouvères, the *tenso* and the *partimen* or *jeu-parti* are the names given to the song-contest.[255] Deriving

[249] Famous as the author of the picaresque novel, *Relaciones de la Vida del Escudero Marcos de Obregón* (1618); see Juan Millé y Giménez, *Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela,* in *Hispanic Review,* vol. 5, pp. 40-51 (Lancaster, Penna., 1937).

[250] Common in 17th-century Santo Domingo; see, for example, Pedro Henríquez Ureña, *La Cultura y las Letras Coloniales en Santo Domingo,* p. 159 (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1936).

[251] Examples by Espinel may be seen in his *Diversas Rimas* (Madrid, 1591.) One of his earlier poems, *Letrilla,* employs a *terzetto* instead of a *cuarteta,* and 3 *pies* instead of 4; see J.D.M. Ford, "A Spanish Anthology" . . . , p. 146-147 (New York, Silver, Burdett & co., 1917).

[252] Fine examples occur in Lope de Vega's, *La Circe* (1629) *Laurel* (1630) La Dorotea (1632) and in Tirso de la Molina's *Los Balcones de Madrid* (1632).

[253] The great Dominican poet of the people, Juan Antonio Alix, did much to popularize the form.

[254] Ramón Emilio Jiménez, *Al Amor del Bohío,* (*Tradiciones y Costumbres Dominicanas*) vol. 1, p. 87-91 (Santo Domingo, R.D., Virgilio Montalvo, 1927).

[255] Alfred Einstein, "A Short History of Music", p. 34 (New York, Alfred A. Knopf, 1938).

from Spanish prototypes which were influenced by the music of the provençal troubadours,[256] the *cantar en porfía*[257] in the Dominican Republic is a song-contest between individual or group disputants, the purpose of which is to settle musically any disagreements that may occur in daily life.[258] The audience acts the judges, and no formal decision is rendered, each person present deciding who the better *cantador* is. The texts, of course, are always improvised and adapted to the *décima*-form.

The following is a typical *cantar en porfía*.[259] The contestants are two teams of two men each. In actual practice, the song-contest may continue for several hours; but, for practical purposes, each of the four contestants was asked to contribute only one *pie*. It will be observed that the last two lines of each *pie* are repeated; this mechanism provides the starting cue for the opposing disputant. The *tonada, Morena ya lo Ves,*—the musical basis for this *décima*—serves also as the *chuin* which is repeated at the end of each line by the audience:

MORENA YA LO VES

Morena ya lo ves;[260]
a mí me daban la fama
de que ustedes eran cantadores;
y me han salido sembradores
Pie 1 de yuca amarga en la costa.
Team 1, No. 1 Conmigo si se sofocan
porque yo si sé cantar;
soy vara de abarrenear
de abarrenear soy vara;
soy peje que corta el agua
y remolinos en el mar;
soy peje que corta el agua
y remolinos en el mar.

[256] Henri Prunières, "A New History of Music" . . . , p. 37, 40 (New York, The Macmillan co., 1943).

[257] The spontaneous nature of the *cantar en porfía* is described in the Dominican Republic by the term, *media-tuna,* the derivation of which is obscure. *Tuna* in Spanish means "leisurely, vagabond-like;" *tuna en tuna* is a Dominican expression meaning "to pass the time of day." It has been suggested by Marchena (*Del Arcito* . . . , p. 35) that the term, *media-tuna,* may have derived from *tuneros*—the roving *juglares* of Spain. See also: Ramón Emilio Jiménez, *op. cit.,* p. 92-96.

[258] A typical native Dominican scene in which a *cantar en porfía* is organized and sung is described by Max Henríquez Ureña in *La Conspiración de los Alcarrizos* . . . , p. 241-251 (Lisbon, Portugal, Sociedade Industrial de Tipografía, 1941).

[259] Recorded at Santiago de los Caballeros, Jan. 23, 1944.

[260] This line, or *chuin,* occurs as a choral response at the end of each line of the *décima.*

Allá hay muchos pescadores
que creen que saben pescar;
tiran su anzuelo en el mar
y ellos son los que se cogen.

Pie 2
Team 2, No. 1

Allá hay muchos cazadores
que hacen las aves volar
a tiempo del peje picar
alzan la vista para el cielo
pierden el peje y el anzuelo
el que no sabe pescar;
pierden el peje y el anzuelo
el que no sabe pescar.

Yo soy el rey de los reyes,
el señor de los señores,
el cantor de los cantores,
mortaja del que se muere;

Pie 3
Team 1, No. 2

y por si acaso tú fueres
el que ha venido a cantar
tendrás que desbumillar
un millón de mi talento
yo corto el entendimiento
si vuelas puedes escapar;
yo corto el entendimiento
si vuelas puedes escapar.

Yo en Versaluna canté
con un cantador que había
y tuvimos produciendo
treintiseis años y un día.

Pie 4
Team 2, No. 2

No me cantes fantasías
que soy un cantador atroz,
soy un cantor muy veloz
que le canto en todos los tonos,
cantando del tinto al coro
y aquí nada más mando yo;
cantando del tinto al coro
y aquí nada más mando yo.

Religious song in the Dominican Republic is closely identified with social gatherings in the rural sections; in the cities, sacred music is restricted to the church-service. Two celebrations are commonly practised

in the rural areas: the *vela de muerto* or *rincón* and the *vela de ofrecimiento* or *vela de canto*.[261]

The *vela de muerto* is celebrated on the ninth day[262] after a person's death.[263] It is a ceremony of departure for the soul of the deceased, and is held in his home. The ceremony consists of prayers, *decenarios,* by a leader, *rezador,* who summons those who are to assist him in his prayers. For about two hours, he prays and sings before an altar, *túmulo,* the group present responding in unison with the same text or with a syllabic answer. On the outer circle of the group of celebrants or in an adjacent room, feasting and merrymaking are not uncommon. This ceremony is repeated in practically the same form on the anniversary of the death.[264]

Similar in procedure to the *vela de muerto,* the *vela de ofrecimiento* may be celebrated at any time, although it generally takes place on Saints' Days. The purpose of this type of *vela* is to pray for the soul of a member of the family who has died in some distant place, to ask for rain, to pray for relief from illness, to ask for success in some enterprise, and so on. The group prays for about two hours as in the *vela de muerto,* the rest of the night being devoted to feasting and merriment which takes the form of dancing *merengues,* (especially characteristic along the Northwest Haitian border) riddles, games, and song-contests.

Among the more devout rural population, the *vela de ofrecimiento* is replaced with the *rosario* or religious procession which serves the same purposes as the former. The procession, composed mainly of women, children, and pious old men, is preceded by an image of the Virgin Mary or a Saint. Following the image-bearer, an elderly person, who is referred to as *el que lleva el tercio,* leads the singing. Immediately behind this singing-leader is the orchestra consisting of *acordeón* and *tamboras*.[265] The procession takes place during three time-periods, called *tercios,*[266] which are held at sunset, midnight, and sunrise, each *tercio* consisting of *rezos* or prayers and religious songs such as the *Salve, Ave María, Pater Noster, Gloria Patri,* litanies, and improvised verses composed in praise

[261] Jiménez, *op. cit.,* p. 23-28, 152-157, 158-160. The secular social gathering is called *velada.*

[262] The nine-day period is known as the *velorio.*

[263] No music is permitted at the funeral with the exception of that for a deceased infant, when the ceremony is called, *baquiní* or *angelitos.*

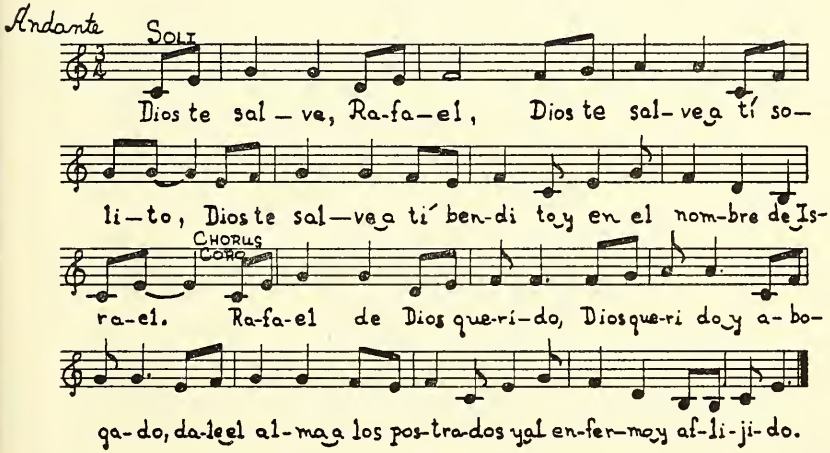
[264] Called in some districts *cabo de año* or *banco.*

[265] The *güiro* is never used; in some districts the guitar replaces the *acordeón;* in the vicinity of Bonao, the members of the procession also play *panderos.*

[266] The idea of the *rosario* derives from the Catholic liturgy in which the Mysteries of the Rosary, *Misterios de María,* comprise 15 decades, *descansos,* divided into *tercios* of 5 each.

of the Virgin Mary.[267] Starting from a certain point in the village, the procession travels to one or more *calvarios* or roadside-shrines. When the *calvario* is reached, the procession stops for a while to sing a number of special hymns.[268] By request, the procession may also stop at the main entrance of a house in order to pray. When this is done, the leader is remunerated by the head of the family, according to his means, his religious fervor, or the type of misfortune that afflicts a member of his household.[269]

Musically, these religious songs are essentially solo-songs with antiphonal choral responses either on the same text or a different one. The following *Salve*[270] is typical of the use in the *rosario;* it consists of a four-line *copla* sung in unison by a small group of women, the whole group repeating the same melody to a different four-line *copla.* This whole pattern was repeated five times:


Andante
Soli
Dios te sal – ve, Ra-fa-el, Dios te sal-ve a tí so-
li-to, Dios te sal-ve a tí ben-di to y en el nom-bre de Is-
Chorus
Coro
ra-el. Ra-fa-el de Dios que-rí-do, Dios que-rí do y a-bo-
ga-do, da-le el al-ma a los pos-tra-dos y al en-fer-mo y af-li-ji-do.

Eliminating those songs associated with dance-forms, secular song in the Republic is most generally identified with work. The work-songs of the *junta* or *compañía,* which are organized work-coöperatives, are called *plenas.* Like all work-songs, the *plenas* serve to counteract the

[267] The *Credo* is not sung because it is not a part of the *tercio de María.* In certain places, notably at La Vega, the flower-*rosario* is celebrated. Here a procession carries flowers which are placed at the altar of the Virgin Mary, the only difference from the regular *rosario* being the more frequent repetition of a flower-hymn of Spanish origin (Andrade, *op. cit.,* p. 416-417).

[268] Several examples appear in Andrade, Ibid., p. 414-416.

[269] A typical *rosario* is described by Jiménez, *op. cit.,* p. 39-43.

[270] Recorded at Puerto Plata, Jan. 24, 1944.

monotony of persistent labor, whether it be cutting cane with *machetes* (*chapeando*), felling trees (*tumba*) or road-building. The *plena* usually consists of short lines sung by a leader and answered with choral, syllabic *chuins* at the end of each line. Frequently, however, the leader uses a *copla* of four lines as the medium, but with the same type of choral response. Where practical, a small percussion group, consisting of *güiro, maracas,* and *tambora* or *palos,* provides the accompaniment. The subjects of the *plena*-text may deal with the immediate work or with any temporal event.

The following *plena*[271] is in verse-form[272] with the choral responses on the syllables *Ō-Ā*:

Domitila y Trinidad[273]

Ō-Ā;[274]
Jó [Yo] salí de Santo Domingo
y salí de madrugá [da],
en mi caballo amarillo
y la usa colorá[da].

Me vine por San Cristóbal
y [me] salí a Jamasá;
de ahí me fuí a la Victoria
y [me] pasé para Boyá.

Pasando por Monte Plata
con una muchacha atrá[s],
traía los bolsillos llenos
de firula colorá[da] . . .

The *criolla,* the native sentimental serenade of the Republic, is of uncertain origin.[275] This song-form[276] is a *quasi*-barcarolle which is usually found as a two-part form, each part consisting of 16 measures repeated, the first in minor and the second in major. When a third part is added, the key-relationship is tonic-minor, relative-major, and tonic-major, all

[271] Recorded at La Vega, Jan. 19, 1944.

[272] Several other types of *plena* may be seen in Jiménez, *op. cit.,* p. 97-101, and in Arzeno, *op. cit.,* p. 59-61.

[273] The names of two girls.

[274] The choral *chuin,* which is repeated at the end of every other line.

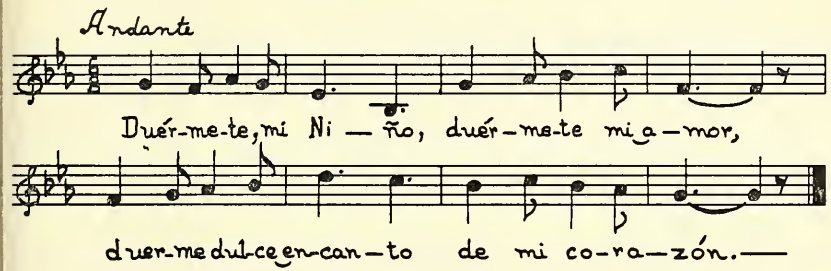
[275] Arzeno, *op. cit.,* p. 16, contends that the *criolla* is a foreign importation; but on p. 74-75, *ibid.,* appears a true *criolla* (but not by that name) "Dorila" composed by Alberto Vazquez, *c.* 1900. This composition is a true native serenade, according to Arzeno.

[276] Similar forms exist in Colombia (*bambuco*) and Cuba.

parts being repeated. The most characteristic element in the *criolla* is the mixture of 6/8 and 3/4 meters.

The children's songs[277] and games of the Dominican Republic represent perhaps the closest musical link with Spain. The most popular of these songs, *A la limón, Arroz con leche, Doña Ana,* and *Duérmete, mi Niño,* are still sung to their original Spanish melodies; the texts, however, are subject to variation, depending on the locale. The following lullaby,[278] *Duérmete, mi Niño,* is not only known throughout the Republic, but is also sung in El Salvador, in all the Antilles, and in Chile.[279]

DUÉRMETE, MI NIÑO



2

Ay, mi Palomita,
la que yo adoré,
que nació allá
y voló y se fué.

3

Ella no comía
ni trigo, ni arroz,
y se mantenía
solo con mi amor.

4

[*1st Verse repeated*]

Of the children's games, the two most popular are *El Arení* and *La Trocha.* The first,[280] similar to our *Farmer in the Dell,* consists of two figures: In the first figure, a youngster in the center of a group-circle selects a partner from the group and dances in a concentric circle within the

[277] Several examples are given by Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 53-57; and by Arzeno, *op. cit.,* p. 87-96.

[278] Recorded at Salcedo, Jan. 26, 1944.

[279] Textual variants appear in Andrade, *op. cit.,* p. 407; Arzeno, *ibid.,* p. 117, 118; Jiménez, *op. cit.,* p. 81; and in Tomás Hernández Franco's, *Apuntes sobre Poesía Popular y Poesía Negra en las Antillas,* p. 37-38 (San Salvador, El Salvador, Talleres Gráficos Cisneros, 1942).

[280] Recorded at Altamira, Jan. 25, 1944.

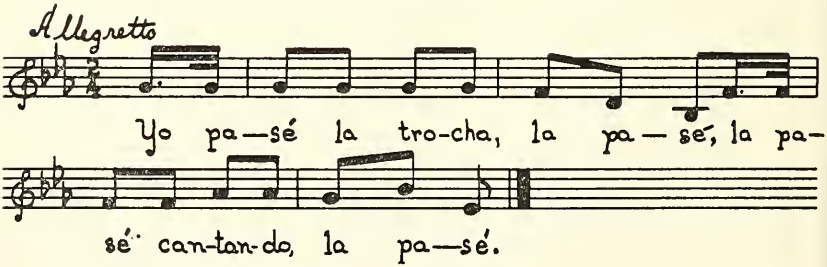
outer one which remains stationary, clasping hands and singing; in the second figure, the initial child selects another partner from the group, the first returning to the circle and the pair dancing this time in the center of the circle. In the second figure, the outer-group steps in counter-clockwise direction. These two figures alternate until all have participated as single pairs:

El Arení

Allegro
El are – ní del ma – tu – tí, que tu no
sa-bes que co-mo vi-vo, na-da más pen-san – do en
tí. Ca-ramba ay sí! Ca-ramba ay nó! Ca – ram-ba, con el a-re-
nó! Ca-ram-ba, que si hu-bie-ra táo! Ca-ram-ba, lo hu-bie-ra bai – láo!

The second game, *La Trocha,*[281] similar to *London Bridge is Falling Down,* consists of two lines of children facing each other with hands clasped in arch formation. A pair at one end of the line starts by making "a path" underneath and between both lines. When it reaches the head of the line, it returns to the initial position while the next pair is going through:

La Trocha



[281] Recorded at Puerto Plata, Jan. 24, 1944.

Dances

The dances of the Dominican Republic have evolved from African and Spanish prototypes. Generally speaking, the former type is rapidly disappearing from the Republic; such survivals as exist are found only in the remote rural sections.[282] The Spanish type, moreover, has been largely replaced in the cities by modern ballroom-dances of the United States and neighboring Latin-American countries. The exceptions, of course, are the national dance, the *merengue,* and its derivative, the *pambiche.*

As popular as the *merengue,* the *baile de los palos*[283] or dance of the drums is closely identified with the daily lives of the rural people. In reality, it is not a dance, but rather, a song-instrument ritual in which are utilized secular or sacred texts, or a combination of both, either in the form of the *décima* or the four-line *copla.* In either form, the *chuins* used are the syllabic-answer type as found in the work-song or *plena.* The instrumental group consists of the three *palos* and may include *güiros* and *palitos* played on any resonating surface. The protagonist of the *baile de los palos* is the singing leader who plays the *palo mayor* or largest drum. Limited only by the poetic design, he is permitted the greatest freedom in the use of varying rhythms which inspire the secondary rhythms contributed by the rest of the percussion-group. The most characteristic device in this performance is the interpolation by the leader at fixed intervals of a spoken text, during which the accompaniment and choral-answers continue. When the *décima*-form is used, the *cuarteta* provides the device for unifying the poetic structure; in the case of the *copla*-form, the unifying element, in addition to the spoken interpolations, is the repetition of every third *copla,* the first two differing in each section.[284]

The *carabiné,* a dance now rarely seen in the Republic, was introduced at Galá in 1805 at a soldiers' camp of the Haitian invaders directed by Jean Jacques Dessalines.[285] The name of this dance derives from

[282] Domingo Prat, *Diccionario . . . de Guitarras . . .* (Buenos Aires, Romero y Fernández, 1934) mentions the following dances which have completely disappeared from the Republic: *el capuchino, la gayumba,* and *el retambo,* all common to the Antilles and especially popular in 16th-century Santo Domingo; the first of this group became well-known in Spain in the late 16th century. Jiménez, *op. cit.,* p. 274-275 mentions the *chenche,* a dance by a solo pair, and the *guayabín,* a dance of one or more pairs found along the Northwest border; both are very rarely found today.

[283] Also known as *baile de los atabales.*

[284] For a colorful native description of the *baile de los palos* see J. Forné Farreres, *Paisaje y acento . . . ,* p. 87-98 (Ciudad Trujillo, R. D., Ediciones "La Opinión", 1943).

[285] Sócrates Nolasco, *Dessalines y el Carabiné,* in *Viejas Memorias,* p. 11-15 (Santiago de los Caballeros, R.D., Editorial El Diario, 1941).

carabinas,[286] the rifles which the Haitians swung on their shoulders as they danced. How much the Dominican prisoners at that camp contributed to the melodic and rhythmic patterns remains obscure; it is established, however, that the *carabiné* was immediately incorporated into the artistic life of Haiti, where it is performed even today.[287]

From the description of the figures by several elderly informants, only this much is known: (1) that the *carabiné* was a group-dance directed by a *bastonero* or leader who did not participate in the dance, but who merely called the figure-changes; (2) that a promenade preceded the dance; (3) that the first figure consisted of a concentric circular-formation of men and women facing each other; and (4) that the participants, moving in counter-clockwise direction, danced such figures as *dos-a-dos* and "swing your partner" as it appears in the Virginia Reel, which were alternated with a native shuffling step, known as *escubillando.* What the music was like must remain doubtful, for the various examples sung and played for the author either conflicted or were too indefinite rhythmically to be resolved.[288]

The *mangulina,* the antecedents of which are also obscure, is found only infrequently today in the Southwest, near Baní. Its title may have derived from a woman's name[289] or from the blossom of the *mango* tree.[290] It is known that this dance was popular around 1855.[291] Peña-Morell[292] maintains that it evolved from the Spanish *zortzico* which was written in 5/4 or 5/8 meter. An example by Juan Bautista Alfonseca and one collected from a folk-singer,[293] however, indicate that the source

[286] Or *carabinier,* a Haitian Gallicism; see: Pedro Henríquez Ureña, *El Español en Santo Domingo,* p. 135.

[287] Harold Courlander, "Musical Instruments of Haiti," in *The Musical Quarterly* vol. 27, p. 373, f.n. 5.

[288] Several native composers, for instance, have described *Cara Sucia, Compra Jabón,* a melody widely-known in the Republic, as a *carabiné;* yet, it is obviously a *habanera*-type, adapted to a text of a children's song. Arzeno, *op. cit.,* p. 104, includes this melody in a section devoted to *boleros.* A recording, made by the author at Santiago de los Caballeros, which was described as a *carabiné* by the singer, was on analysis found to be a *sarambo,* despite the directions which were those of the *bastonero* in the *carabiné.*

[289] Corroborated in Félix María del Monte's poem, *El Banijelo y la Jibarita,* 1855 (Rodríguez Demorizi, *op. cit.,* p. 232) and in an anonymous poem quoted by Flérida de Nolasco, *op. cit.* p. 67.

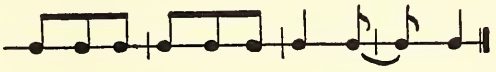
[290] Marchena, *Del Areíto . . . ,* p. 41.

[291] Rodriguez Demorizi, *ibid.,* p. 94, quotes a political satire in verse which was sung to an *Aire de Mangulina* in 1857.

[292] Marchena, *ibid.,* p. 40, 42.

[293] Nicolás Casimiro; recorded at Monseñor Nouel, January 18, 1944.

more probably is the *seguidilla,* written in 3/8 but with an admixture of 3/4 as follows:



In the *mangulina* today, this preoccupation with rhythmic augmentation has disappeared, as seen in the following example which shows no alteration:[294]

Derechito

Co-mo el lo-co no sa-be si ha-ce bien o ha-ce
mal cuan-do ve u — na mu — jer, de-re-chi-to se
va, de-re-chi-to se va, de-re-chi-to se
va, de-re-chi-to se va, de-re-chi-to se va.

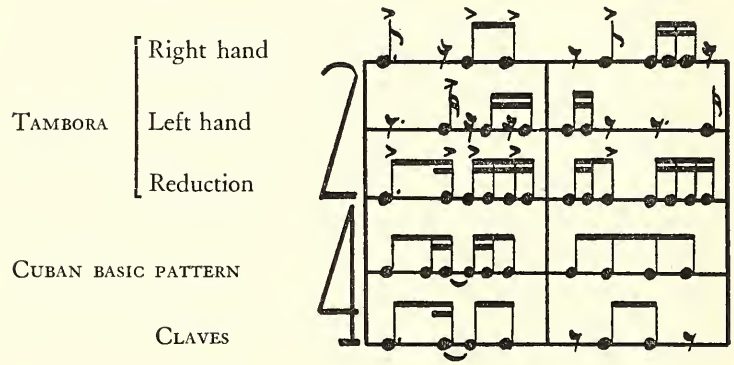
Like the insane man
Who knows not good or evil
When he sees a woman
He pursues her.

In the more popular dances of the Republic, however, this device of conflicting rhythms, known in Spanish countries as *atravesarse* or "getting in the way", is always present in the accompaniment. This mechanism will be seen in the following discussion of the *bolero,* the *sarambo* and the *merengue* with its derivatives, the *pambiche* and the *yuca.*

As performed in the Republic, the *bolero* is essentially the same dance which originated in the Eastern part of Cuba, later appearing in Havana and, during the last quarter of the 19th century, in the Dominican

[294] Several Spanish musicians who have heard this *mangulina* have stated that it is very similar to the *muiñiera,* a song-dance of Galicia.

Republic.[295] Unlike the Spanish dance of the same name, the *bolero* of the Americas is a 2/4 dance in *andantino* tempo, consisting of a four or eight-measure introduction, a verse of sixteen measures, and a refrain of sixteen or thirty-two. Regional differences in this dance result from the use of native rhythms identified with the percussion-instruments of the particular country. Thus, in the Republic, the *tambora* (performed in this dance like the *balcié,* without *palito*) provides rhythmic patterns which identify the *bolero* as Dominican, rather than Cuban:



It should be noted that each of these two-measure rhythms represents only the simplest form; many variants are possible, depending, of course, on the ability and imagination of the player. Similarly, the performer's use of many subtle nuances of volume and pitch have not been reduced to musical notation; these are produced in the case of the *bolero* by using the palm and fingers of each hand on the top drum-head.

Very popular in the rural districts, the *sarambo*[296] or *zapateo,*[297] as it is sometimes called,[298] has been influenced by the *zapateado,* a Spanish dance of Andalucía. It is essentially the fast tap-dance performed by one

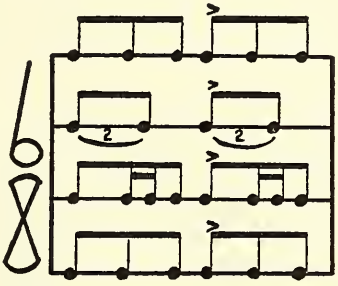
[295] Emilio Grenet, *Música Popular Cubana . . . con un Ensayo sobre la Evolución Musical en Cuba . . .* , p. xxxviii-xxxix (Havana, 1939); see also: Eduardo Sánchez de Fuentes, *El Folk-lor en la Música Cubana,* p. 81-90 (Havana, 1923).

[296] For a description of this dance see René Carrasco, *El Sarambo,* in *Folklore Dominicano,* Suppl., vol. 1, p. 11-12 (Ciudad Trujillo, R.D., 1944).

[297] From *zapatear,* to strike with the shoe; danced also in Cuba (see Sánchez de Fuentes, *El Folk-lor en la Música Cubana,* p. 47-53, 1923, and his *Influencia de los Ritmos Africanos en Nuestro Cancionero,* in *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras,* vol. 2, p. 131-133, 1927).

[298] Known also as the *guarapo,* which translated is the subacid drink prepared in the sugar-mills from fermented cane liquor (Ramón Emilio Jiménez, *op. cit.,* vol. 1, p. 273-274).

pair that is found in Spain; yet, it has acquired national characteristics in the Republic, through the device of interpolating a section in the solo-dance, which permits a whole group to participate. In this interpolation, known as the *callao,*[299] the melodic instruments of the orchestra cease playing, and only the percussion instruments continue, while the whole group of dancers perform a shuffling step which is called the *escubillando.* Musically, the *sarambo* is a fast 6/8 dance which is generally accompanied by the typical threesome, *acordeón, güiro,* and *tambora,* the latter held vertically and played without a *palito,* only the hands being used on the rim and top-membrane. Rhythmically, the *sarambo* is built on a one-measure pattern with a strong accent on the weak beat as follows:



The most popular dance of the Republic is the *merengue.*[300] Although the dance is about 100 years old, its modern form was not established until 1918 when Juan Francisco García published a version for the first time.[301] Other pioneers in developing its form were Esteban Peña Morell, Juan Espínola y Reyes, Emilio Arté, Julio Alberto Hernández, Ramón Díaz, and Rafael Ignacio.[302] The *merengue* today consists of three sections in 2/4 meter: (1) The *paseo,*[303] an optional eight-measure, *allegretto* introduction which may be repeated and during which the dancers

[299] From *callar,* to keep silent.

[300] Also popular in Venezuela, where it is performed with drums, the guitar replacing the *acordeón;* the geographical proximity of these two countries has resulted in much commercial and artistic interchange. It has been suggested by María Luisa Escobar (*Ritmo y Melodía Nativos de Venezuela,* in *Boletín Latino-Americano de Música,* vol. 3, p. 121-129, 1937) that the *merengue* was the source of the Venezuelan *tanguito* or *tango criollo.*

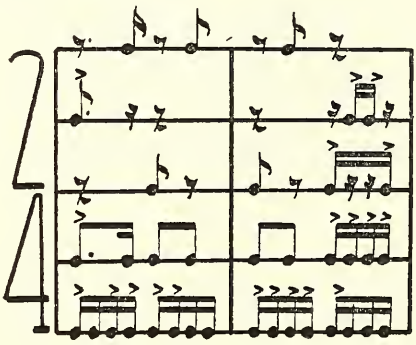
[301] *Ecos del Cibao* (Santiago de los Caballeros, R.D., Imp. "La Cuna de América" Roques Román hnos., 1918).

[302] For some 19th-century examples and further analysis see Arzeno, *op. cit.,* p. 45-53, and Jiménez, *op. cit.,* vol. 1, p. 275-276.

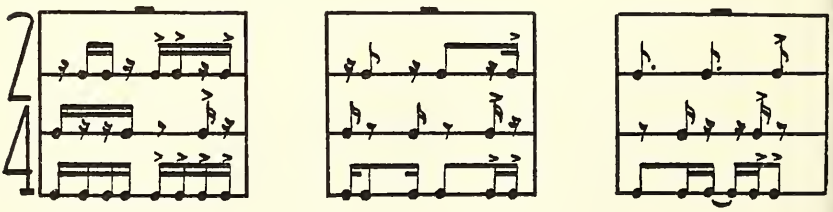
[303] Literally, to walk.

promenade; musically, the *paseo* derives from the polka which was introduced in the Antilles during the late 19th century;[304] (2) a repeated section of sixteen measures, *allegro moderato,* called *merengue,* and probably the original form of the dance; the repetition is usually sung; and (3) the *jaleo*[305] consisting of four measures—two based on dominant harmonies and two, on tonic—which are repeated many times with variations, ending in the last two measures with the following syncopation:

The most characteristic element of the *merengue* is the two-measure rhythmic pattern, played on the *tambora* and *güiro,* the strong accents of which have a propulsive quality that serves to counteract the break in pace that occurs at the end of each four-measure melodic phrase. This rhythmic pattern appears in many forms, the most common of which are:



and the following variants of the *tambora* rhythms in the second measure, the *güiro*-rhythm being fixed:

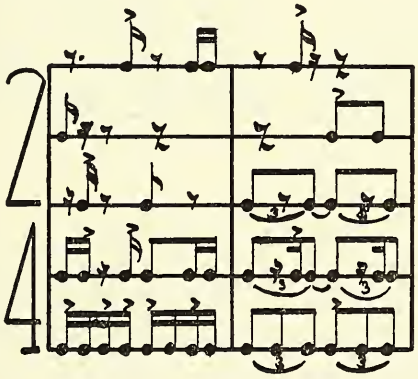


[304] Harold Courlander has informed me that the polka and the mazurka are still danced by the peasants in Haiti.

[305] From *jalear,* the custom, especially prevalent in Andalucía, of marking time with the music by clapping; the term has also acquired the connotation, "a good time."

A local variant of the *merengue* is commonly found in the Northeast towns of Samaná, Sánchez and Matanzas. Known as *el chivo de Samaná,* this dance omits the *paseo* and replaces the main section, the *merengue,* with a *paso-doble* type consisting also of sixteen measures repeated; the *jaleo,* however, is that of the *merengue*-form. In the typical orchestra here, the *acordeón* is replaced by several guitars.

Originating at Puerto Plata about 1917 during the American military occupation, the *pambiche*[306] was created because the United States Marines stationed there found it difficult to perform the fast *merengue.* Native orchestras, therefore, began to play a somewhat slower form which consisted of a *jaleo* only. The *pambiche,* as popular today as the complete *merengue,* is distinguished from the latter by the following two-measure rhythmic pattern, the triplets in the second measure serving to retard the rhythm:



The *yuca,*[307] another derivative of the *merengue,* is found in the rural districts of the *Cibao.* It is a circular group-dance in which are introduced many figures, the most common being the figure "8". Musically, the *yuca* consists of a *jaleo* only; and rhythmically, of a four-measure phrase played on the *güiro* and *tambora;* like the *balcié,* the latter is played

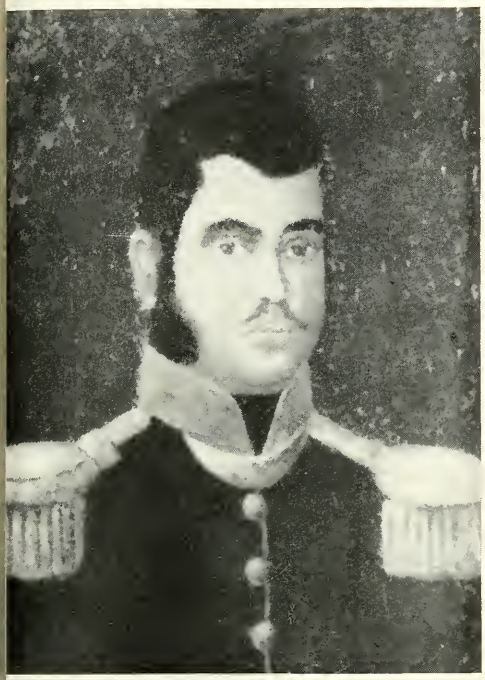
[306] The name may have derived from "palm-beach" cloth, or from *bamboche,* the "pleasure-dance" of Haiti.

[307] Known also in Venezuela, this dance is similar to the *pericón* of Rio de la Plata, Argentina, and the *cán cán* of Mexico (Jiménez, *op. cit.,* vol. 1, p. 272-273).

without a *palito,* the fingers and palm of each hand being used on the top rim and drum-head as follows:

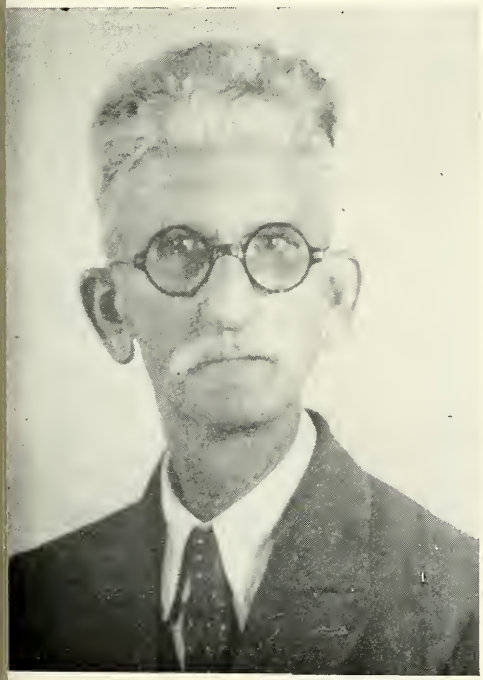
The analysis of the folk-material in this survey is the result of direct observation in the *Cibao;* practical considerations of time and the rich profusion of native music found there have justified the emphasis placed here on the folk-lore of that area. It is not intended, however, to minimize the importance of native material in the Southeast,[308] Southwest,[309] and along the Northwest border;[310] the music of those areas provides a desirable field for further investigation, both for the folklorist and for the native composer. The dances, vocal-music and rhythms of the *Cibao* have served to stimulate and inspire the younger composers of the Republic to produce works in the larger forms which are national in character. By doing so, they have followed the sound advice of their pioneer folklorist, Julio Arzeno,[311] who recognized this need as early as 1927 when he wrote: "We must abandon alien rhythms and become Dominican musicians . . . and we must create an art based on the resources of our own vigorous music . . ."

[308] San Pedro de Macorís, Seibo, La Romana, and Higüey.
[309] Baní, Azúa, Barahona, and San Juan.
[310] Montecristi, Dajabón, and Restauración.
[311] *Op. cit.,* vol. 1 p. [7-8].



JUAN BAUTISTA ALFONSECA
(1810–1875)

JUAN FRANCISCO GARCÍA
(b. 1892)



GERARDO MENA
(1866–1944)

JOSÉ MARÍA ARREDONDO
(1840–1924)

LÁMINA I

PLATE I

LÁMINA II

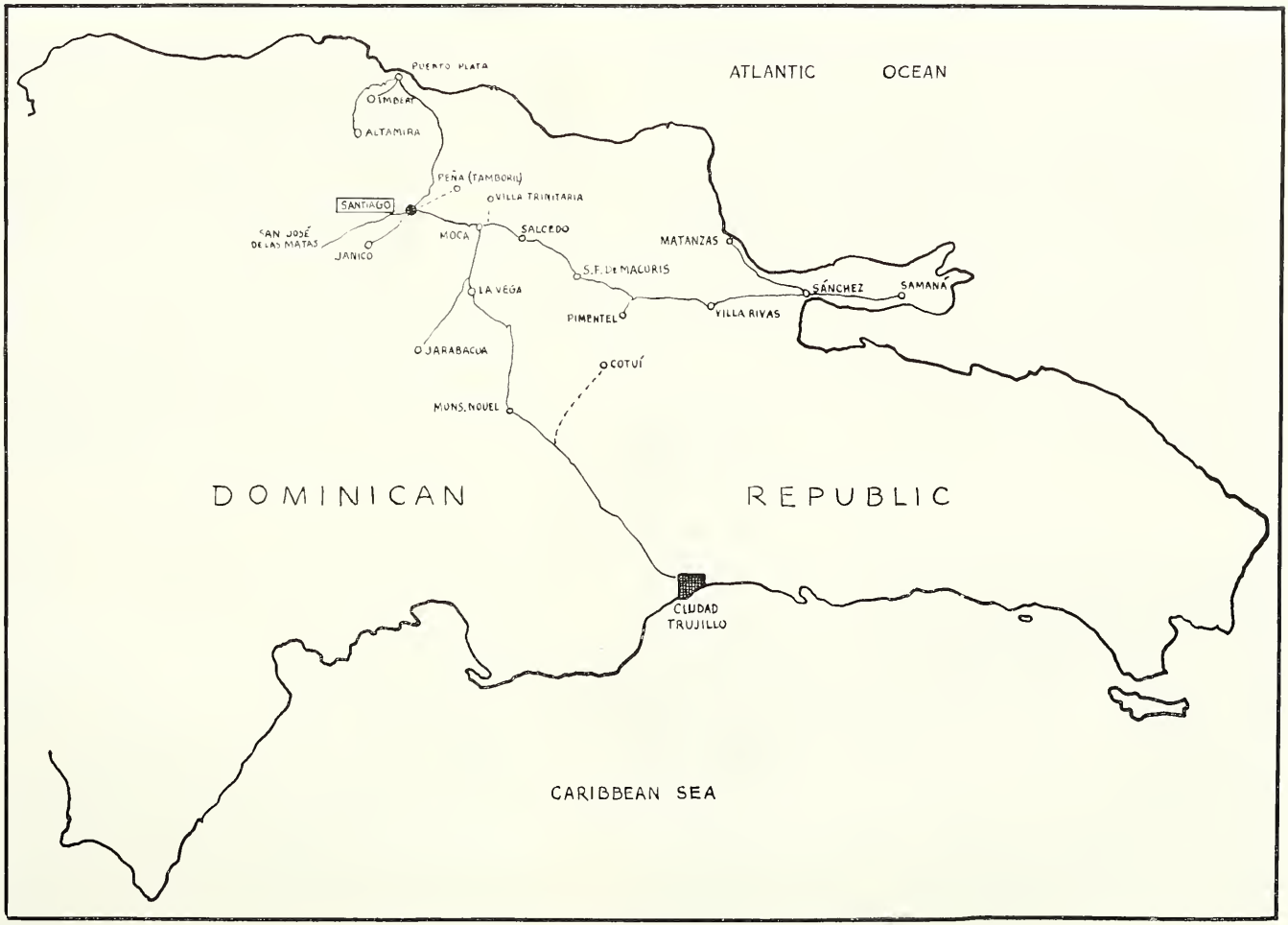
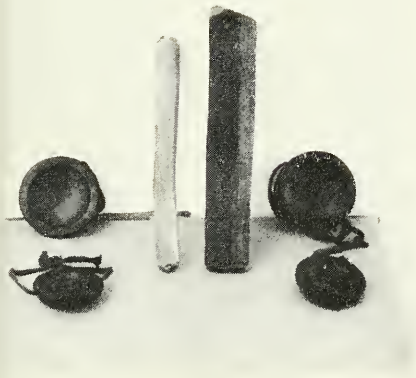


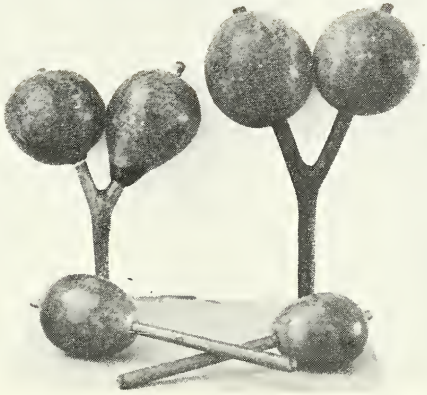
PLATE II

MAP OF THE DOMINICAN REPUBLIC SHOWING THE ITINERARY
OF THE FOLKLORE-INVESTIGATION IN THE CIBAO

Map by J. M. Cooperswith



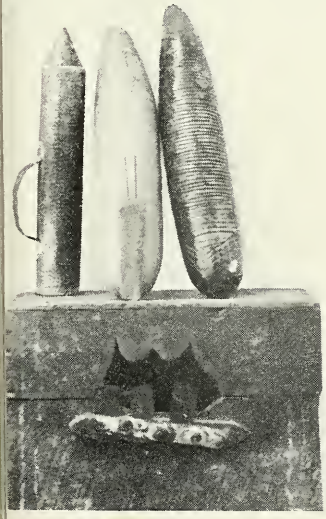
CÍMBALOS & PALITOS



MARACAS

FUTUTOS: CUERNOS DE VACA & CARACOL

FLAUTAS DE CASTILLA



GUAYO, GÜIRA, PÚA,
GÜIRO & MARIMBA DOMINICANA

TAMBORA & PALITO

GUAYO, PANDERETA, BALCIÉ & ACORDEÓN

LÁMINA IV

PLATE

TIPLE

TRES

PALABRAS PRELIMINARES

"Música y Músicos de la República Dominicana" por J. M. Coopersmith, es la tercera de una serie de monografías que la Oficina de Música de la Unión Panamericana viene publicando sobre el estado actual de la música en cada una de las veintiuna repúblicas del Hemisferio Occidental.

La primera de estas monografías se publicó bajo el título de "Músicos Modernos de Chile" por Vicente Salas Viu (Serie sobre música n. 11, Wáshington, D. C., Unión Panamericana, 1944). La segunda se imprimió con el título de "El Estado Presente de la Música en México" por Otto Mayer-Serra (Serie sobre música n. 14, Wáshington, D. C., Unión Panamericana, 1946). Creemos conveniente reproducir, con muy leves alteraciones del texto original, varios párrafos de las palabras preliminares que aparecieron en las referidas monografías.

"Al encargar la preparación de estos estudios se indicaron ciertas normas generales. Se recomendó, en primer lugar, que se prestase atención a conceptos, tendencias e informaciones estadísticas más bien que a simples novedades, que cada estudio fuese de carácter técnico y erudito, no popular o elemental. Como los autores están en plena libertad de presentar sus datos y expresar sus propias opiniones, es posible que sus puntos de vista no coincidan con los de la Unión Panamericana.

Para los diversos trabajos se adoptarán puntos de vista y métodos distintos. Algunos serán de carácter crítico, con énfasis en movimientos y tendencias, en la producción individual de compositores y en su valoración cualitativa. Se espera que otros tengan carácter científico, recalcando la importancia de la música como función social en las grandes masas de población y tratando objetivamente de la distribución cuantitativa de la actividad creadora. Indudablemente, el carácter singular de la música de ciertos lugares será el tema central, y se espera que un autor llegue a percibir en la música de su propio país la pauta del desenvolvimiento general de la cultura en todo el hemisferio.

En conformidad con este desarrollo de la cultura en general, América forma con Europa lo que podemos llamar la comunidad musical de occidente. Puesto que en Europa se ha descubierto que la música ofrece variaciones paralelas a las de orden geográfico, religioso, lingüístico, etc., es lógico esperar que se encuentren variaciones similares en América. La cuestión de si la música del Nuevo Mundo tomada en conjunto o en parte, puede distinguirse como una entidad en sí de la música de Europa es tan interesante como difícil de resolver. El fervor nacionalista, natural corolario del esfuerzo por transformar un conjunto heterogéneo de colonias

en unidades políticas autónomas, ha solido atribuir a la música regional características nacionales que en muy pocas ocasiones podrían resistir un examen serio. En algunos casos, sin embargo, tales pretensiones parecen tener cierto fundamento. La relativa importancia que puedan tener algún día las apreciaciones críticas basadas en la nacionalidad, en el regionalismo, en el continentalismo o en lo que Francisco Curt Lange llama "americanismo musical," constituye un problema nada sencillo por cierto, para el cual aún no se ha ideado solución. El proceso histórico de la intercomunicación cultural entre tres grandes músicas—la europea, la africana y la americana—tiene que ser investigado por lo menos en cuatro aspectos —el primitivo, el folklórico, el popular y el culto. El hecho de que los dos primeros (el primitivo y el folklórico) dependen casi por completo de la tradición oral, y de que el tercero (la música popular) depende de ella en gran parte, coloca al investigador en una posición peculiarmente difícil. No puede estudiarse la música conservada por la tradición oral de acuerdo con los métodos precisos de la erudición moderna sin una abundante y experta grabación; y la tarea monumental de grabar la música de la tradición oral de las Américas se encuentra apenas en su estado incipiente. Por el contrario, la música de la tradición escrita (parte de la música popular más esmerada y la mayor parte de la música culta) es de fácil acceso al estudioso. Es por esto por lo que incautamente se cede a menudo a la tentación de considerar la música de la sala de concierto y del estudio como la música del pueblo. Lo mejor que el investigador prudente puede hacer es estudiar directamente los aspectos no escritos de su materia y después integrar los resultados obtenidos con el estudio de lo escrito. Sin embargo, las dos clases de materia no se ajustan igualmente a las técnicas literarias convencionales, con el resultado de que la integración efectuada muy frecuentemente es más aparente que real."

La República Dominicana presenta manifestaciones músico-culturales completamente distintas a las de Chile y las de México. La desaparición casi completa de la población indígena ocurrida hace algunos siglos, ha servido como vórtice para unir dos grandes movimientos culturales. El uno puede considerarse el movimiento de este a oeste de los conquistadores europeos a las Antillas y desde ahí hasta los otros países de las Américas. El otro es lo que podríamos llamar el movimiento de norte a sur, que llevó el desarrollo de la cultura folklórica de isla en isla a través de la gran cadena formada por las Antillas, desde las Bahamas hasta Trinidad. Además de presentar tradiciones europeas, estos dos movimientos tienen en sí muchos rasgos, algunas veces predominantes, de la cultura africana.

El Dr. Coopersmith realizó este estudio durante el año 1944 a invitación del gobierno de la República Dominicana, llevando consigo equipo

para hacer grabaciones. Grabó 78 discos de material folklórico. Éstos, así como los manuscritos, catálogos y fotografías relacionados con el estudio, han sido depositados en la colección de música de la Biblioteca Conmemorativa de Colón de la Unión Panamericana, y su administración está a cargo de la División de Música y Artes Visuales de esa institución. Como consecuencia de este viaje de investigación, cuarenta instrumentos musicales hechos a mano por los nativos fueron presentados al Conservatorio Nacional de Música de la República Dominicana.

Por cortesía del Dr. Coopersmith los discos fueron puestos a disposición del Archivo de Folklore Americano de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, donde se han hecho dos copias de la colección, una para la Biblioteca y otra para la Unión Panamericana, conservando intactos los discos originales como documentos de archivo.

Después de que el Dr. Coopersmith llevó a cabo su trabajo, han aparecido otras dos valiosas contribuciones al estudio de la música folklórica de la República Dominicana:

Andrade, Manuel José. *Folklore de la Republica Dominicana.* Ciudad Trujillo, Universidad de Santo Domingo, 1948. 2 vols. (Publs. de la Universidad de Santo Domingo, v. 54)

Garrido, Edna. *Versiones Dominicanas de Romances Españoles.* Ciudad Trujillo, R. D., Pol hmns., 1946. 110 p.

Nolasco, Flérida de. *La Poesía Folklórica en Santo Domingo.* Santiago, R. D., Editorial El Diario, s. f. 368 p.

Como es natural, estas dos obras no se mencionaron en la bibliografía preparada por el autor; lo hacemos aquí para mayor integridad de este estudio y al mismo tiempo para reconocer el valioso aporte de los autores al estudio de la música en la República Dominicana.

Charles Seeger
Jefe, División de Música y Artes Visuales
Departamento de Asuntos Culturales

MÚSICA Y MÚSICOS DE LA REPÚBLICA DOMINICANA

1. Estudio histórico[1]

La música de la República Dominicana[2] se deriva de tres influencias musicales: la indígena, la hispano-colonial y la negra. Aunque es cierto que esta mezcla es típica de la música de la mayoría de los países latinoamericanos, las páginas siguientes mostrarán que una cultura musical individualizada y potente se ha desarrollado en la República Dominicana.

La música indígena[3] de Santo Domingo—o La Española, como se llamaba antiguamente la isla—ha sido descrita por dos cronistas del siglo

[1] Esta parte es traducida del texto inglés que apareció la primera vez en *The Musical Quarterly,* vol. 31, nos. 1 y 2, enero y abril de 1945, con permiso de esa publicación.

[2] Antes de este estudio, en los Estados Unidos se encontraba muy poca información en inglés sobre la cultura musical de la República Dominicana. Las siguientes publicaciones, de interés para los investigadores de la música latinoamericana, no mencionan la música de la República Dominicana (tal vez porque era muy poca la música de dicho país que se conseguía en los Estados Unidos cuando aparecieron estas publicaciones): "List of Latin American Music . . . which can be purchased in the U. S.", 2a. ed. (Wáshington, D. C., Unión Panamericana, 1933); "Preliminary Survey of Inter-American Cultural Activities in the U. S." (Nueva York, 1939); "Report of the Committee of the Conference on Inter-American Relations in the Field of Music" (Wáshington, D. C., 1940). Se menciona una obra en "Latin American Music Published in Connection with the Editorial Project of the Music Division of the Pan American Union", p. 50 (Unión Panamericana, 1942); se menciona una grabación en "The Other Americas Through Films and Records", p. 33 (Wáshington, D. C., American Council on Education, 1943). El primer esfuerzo que se hizo con el propósito de reunir alguna información concreta fué el resumen por Gustavo Durán titulado "Recordings of Latin American Songs and Dances . . .", p. 34-35 (Unión Panamericana, Serie Musical no. 3, 1942) el cual, con algunas pequeñas añadiduras, se usó en "Music in Latin America", p. 59-60 (1942). La "Partial List of Latin American Music Obtainable in the U. S.", recopilada por Gilbert Chase, 2a. ed. (Unión Panamericana, 1944), contiene algunas listas de música dominicana y ha sido completamente revisada en una tercera edición por Leila Fern Thompson (Unión Panamericana, 1947). "A Guide to Latin American Music" por Chase (Library of Congress, Serie Latino-Americana no. 5, 1945) también incluye un capítulo sobre la música dominicana.

[3] Cuando se descubrió La Española habían cinco *cacicazgos* o distritos indios; éstos eran gobernados por *caciques,* o jefes. Los distritos eran el Magua (cacique: Guarionex), Marien (Guacanagari), Maguana (Caonabo), Xaragua o Jaragua (Behechio y mas tarde su hermana, Anacaona, viuda de Caonabo), y Higuey (Higuanama); véase Bartolomé de las Casas, *Brevissima Relación* . . . , "Hispaniola", párrafos [1]-15, reimpreso en Francis Augustus MacNutt, "Bartholomew de las Casas . . ." (1909) p. 321-329.

dieciséis, el Fraile Dominicano Bartolomé de las Casas y Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. De los escasos informes de estos cronistas podemos captar nuevamente, si no la forma, el espíritu, de la actividad artística que existía en la isla antes y durante los primeros años de su descubrimiento y de la conquista y colonización española.

Ambos cronistas describen el *areíto* o *areyto*.[4] Este era un cantar-baile que se celebraba en las fiestas de los indios taina de las Antillas, cuyo texto se refería a las tradiciones de los indios.[5] Las Casas, en su *Historia de las Indias*[6] observa que "Los indios de esta isla son inclinadísimos y acostumbrados a mucho bailar, y, para hacer son que les ayude a las voces e cantos que bailando cantan y sones que hacen, tenían unos cascabeles muy sotiles, hechos de madera, muy artificiosamente, con unas piedrecitas dentro, las cuales sonaban, pero poco y roncamente", . . .[7] En su *Apologética Historia,*[8] Las Casas explica nuevamente que los indios

"Eran muy amigos de sus bailes . . .; era cosa de ver su compas, así en las voces como en los pasos, porque se juntaban 300 ó 400 hombres, los brazos de los unos puestos sobre los hombros de los otros, que ni una punta de alfiler salia un pié más que el otro, y así de todos. Las mujeres por sí bailaban con el mismo compas, tono y órden; la letra de sus cantos era referir cosas antiguas, y otras veces niñerías, como "tal pescadillo se tomó desta manera y se huyó", y otras semejantes, á lo que yo en aquellos tiempos entendí dellos. Cuando se juntaban muchas mujeres á rallar las raíces de que hacian el pan cazabí cantaban cierto canto que tenía muy buena sonada. . . ."

Dice Las Casas que los cantares y bailes que llaman areitos eran "cosa mucho alegre y agradable para ver." Posteriormente en la misma obra Las Casas menciona un baile indio de la provincia de La Vega, como sigue:

". . . él y la reina su mujer había enseñado el areito de Maguá, que es a bailar los bailes de la Vega, que era el reino de Guarionex. . . ." En la *Brevissima*

[4] En algunas partes de las islas estos bailes se llamaban *batocos* (Antonio Bachiller y Morales, *Cuba Primitiva* . . . , 2a ed. [1883], p. 206). En México se llamaban *mitotes* (Las Casas, *op. cit.,* "Nueva España" párrafo 11).

[5] Véase Sven Lovén, "Origins of the Tainan Culture, West Indies" (1935) p. 70, 72-79, 492-496, 519-523, una excelente descripción de la vida india en La Española.

[6] Reproducida en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España* . . . , tomos 62-66 (1875-1876).

[7] Reproducido en Flérida de Nolasco, *La Música en Santo Domingo y Otros Ensayos* (1939), p. 15. (Fuente original no comprobada—C. S.)

[8] Reproducida en *Colección de Documentos . . . op. cit.,* tomo 66, p. 506.

relación de la destrucción de las Indias, dice Las Casas "Hacían los bailes de los de Cuba a los de esta isla (Santo Domingo) gran ventaja en ser los cantos, a los oídos, muy más suaves".[9]

Hatuey, uno de los caciques indios, había huído de La Española a Cuba con sus gentes para esçapar a la persecución de los conquistadores españoles. Las Casas[10] dice que cuando Hatuey notó que lo perseguían dijo: ". . . veys aqui el Dios de los cristianos [una cestilla llena de oro en joyas], hagamosle si os parece Areytes (que son bayles, y dançcas), è quiça le agradaremos, y les mandarà que no nos hagan mal."

El segundo cronista, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, explica[11] la música de los indios en la siguiente forma:

Tenian estas gentes una buena é gentil manera de memorar las cosas passadas é antiguas; y esto era en sus cantares é bayles, que ellos llaman *areyto,* que es lo mismo que nosotros llamamos baylar cantando . . . . El qual areyto haçian desta manera. Quando querian aver plaçer, çelebrando entre ellos alguna notable fiesta, ó sin ella por su pasatiempo, juntábanse muchos indios é indias (algunas veçes los hombres solamente, y otras veçes las mugeres por sí) . . . E por mas extender su alegria é regoçijo, tomábanse de las manos algunas veçes, é también otras trabábanse braço con braço ensartados, ó assidos muchos en rengle (ó en corro assi mismo), é uno dellos tomaba el oficio de guiar (ora fuesse hombre ó muger), y aquel daba çiertos passos adelante é atrás, á manera de un contrapás muy ordenado, é lo mismo (y en el instante) haçen todos, é assi andan en torno, cantando en aquel tono alto ó baxo que la guía los entona, é como lo haçe é diçe, muy medida é conçertada la cuenta de los passos con los versos ó palabras que cantan. Y assi como aquel diçe, la moltitud de todos responde con los mismos passos, é palabras, é orden; é en tanto que le responden, la guia calla, aunque no çessa de andar el contrapás. Y acabada la respuesta, que es repetir ó deçir lo mismo que el guiador dixo, proçede encontinente, sin intervalo, la guia á otro verso é palabras, que el corro é todos tornan á repetir; é assi sin çessar, les tura esto tres ó quatro horas y mas, hasta que el maestro ó guiador de la dança acaba su historia; y á veçes les tura desde un dia hasta otro.

Algunas veçes junto con el canto mezclan un atambor, que es hecho en un madero redondo, hueco, concavado, é tan grueso como un hombre é mas ó menos, como le quieren haçer; é suena como los atambores sordos que haçen los negros; pero no le ponen cuero, sino unos agujeros é rayos que trasçienden á lo hueco, por do rebomba de mala graçia. E assi, con aquel mal instrumento

[9] Reproducido en Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 17.

[10] *Brevissima Relación* . . . , "La Isla de Cuba", párrafo 3.

[11] En *Historia General y Natural de las Indias y Tierra-Firme del Mar Océano,* reproducción editada por José Amador de los Ríos, vol. 1, (1851), p. 125, 127-130, y lámina 1, dibujos 3-6 al frente de la pág. 632; citada por Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 11-15, y por J. Marino Incháustegui, *Cristóbal Colón y la Isla Española* . . . (1942), p. 18-19, nota 14 al pie del texto.

ó sin él, en su cantar (qual es dicho) diçen sus memorias é historias passadas, y en estos cantares relatan de la manera que murieron los caçiques passados, y quántos y quáles fueron, é otras cosas que ellos quieren que no se olviden. Algunas veçes se remudan aquellas guias ó maestro de la dança; y mudando el tono y el contrapás, prosigue en la misma historia, ó diçe otra (si la primera se acabó), en el mismo son ú otro.

Esta manera de bayle paresçe algo á los cantares é danças de los labradores, quando en algunas partes de España en verano con los panderos hombres y mugeres se solazan; y en Flandes he yo visto lo mesma forma de cantar, baylando hombres y mugeres en muchos corros, respondiendo á uno que los guia ó se antiçipa en el cantar, segund es dicho. En el tiempo que el comendador mayor don frey Nicolás de Ovando gobernó esta isla, hizo un *areyto* antel Anacaona, muger que fué del caçique ó rey Caonabo (la qual era gran señora): é andaban en la dança mas de trescientas donçellas, todas criadas suyas, mugeres por casar; porque no quiso que hombre ni muger casada (ó que oviesse consçido varon) entrassen en la dança ó areyto . . .

En tanto que turan estos sus cantares é los contrapases ó bayles, andan otros indios é indias dando de beber á los que dançan, sin se parar alguno al beber, sino meneando siempre los pies é tragando lo que les dan. Y esto que beben son çiertos bevrages que entre ellos se usan, é quedan, acabada la fiesta, los mas dellos y dellas embriagos é sin sentido, tendidos por tierra muchas horas. Y assi como alguno cae beodo, le apartan de la dança é prosiguen los demas; de forma que la misma borrachera es la que da conclusión al areyto. Esto quando el areyto es solemne é fecho en bodas ó mortuorios ó por una batalla, ó señalada victora é fiesta; porque otros areytos haçen muy á menudo, sin se emborrachar . . .

La forma quel atambor, de que de suso se hizo mençion[12] . . . [es cilíndrico —C.S.] . . . el qual es un tronco de un árbol redondo, é tan grande como le quieren haçer, y por todas partes está çerrado, salvo por donde le tañen, dandoençima con un palo, como en atabal que es sobre aquellas dos lenguas que quedan del mismo entre aquesta señal semejante. La otra señal, que es como aquesta, es por donde vaçian ó vacuan el leño ó atambor quando le labran; y esta postrera señal ha de estar junto con la tierra, é la otra que dixe primero de suso, sobre la qual dan con el palo; y este atambor ha de estar echado en el suelo, porque teniéndole en el ayre no suena. [13] . . . en algunas partes los usan encorados, con un cuero de çiervo ó de otro animal (pero los encorados se usan en la

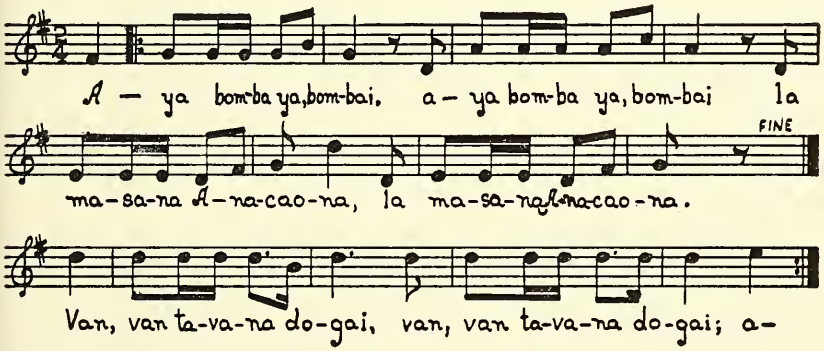
[12] Según Lovén, *op. cit.*, p. 492, el nombre taina de este tambor era *maguay* o *magüey*, igual que el árbol del cual se construye.

[13] Curt Sachs menciona un tambor algo parecido en "The History of Musical Instruments" (1940), p. 195; es el tambor rajado de los indios primitivos de México llamado *teponaztli*. Las dos lenguas formadas por la "H" se golpean con dos palitos llamados *olmaitl*. El tambor, sin embargo, en vez de tenerse en el suelo, se monta en un trípode. Véase también Rodney Gallop, "The Music of Indian Mexico", en *The Musical Quarterly*, XXV (1939), 216 y sig.te.

Tierra-Firme); y en esta é otras islas, como no avia animales para los encorar, tenian los atambores como está dicho.

En su memoria sobre los indios de Puerto Rico y Cuba, Oviedo hace notar que los *areitos* de esas regiones son similares a los de los indios de La Española.[14]

La historia y construcción pentatónica de la melodía de los *areitos* han sido examinadas detalladamente por numerosos investigadores.[15] La música y texto de un *areito antillano,* publicados por primera vez por Bachiller y Morales,[16] han sido estudiados cuidadosamente por muchos literatos. Su pretendido origen indio es muy problemático ya que, según pruebas recogidas en los propios lugares, esta composición es de origen más reciente; en toda probabilidad, es de origen haitiano-francés.[17] Se presenta aquí como una curiosidad:


A — ya bom-ba ya, bom-bai. a — ya bom-ba ya, bom-bai la
FINE
ma-sa-na A-na-cao-na, la ma-sa-na A-na-cao-na.
Van, van ta-va-na do-gai, van, van ta-va-na do-gai; a-

Las crónicas que se citan anteriormente y los recientes hallazgos arqueológicos demuestran que el ceremonial de canto y danza de los indios de La Española, al igual que el de las islas vecinas y el continente, estaba relativamente bien desarrollado, cambiando un poco la interpretación en cada sector; que estos cantares-bailes o *areitos* eran ejecutados al

[14] Véase también María Cadilla de Martínez, *Costumbres y Tradicionalismos de mi Tierra,* 1938, p. 33-34, y Eduardo Sánchez de Fuentes, *La Música Aborigen de América,* en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras,* vol. 21, (1938-1940), p. 20-22.

[15] El resumen de estos estudios ha sido presentado por Enrique de Marchena en *Del Areito de Anacaona . . .* (1942), p. 23-24, y por Eduardo Sánchez de Fuentes, *op. cit.,* p. 20-22, 56-58.

[16] *Op. cit.,* p. 44-45, 138, 139.

[17] Fernando Ortíz en su *De la Música Afrocubana . . .* (1934), p. 6, asegura que esta es una canción de los negros africanos de Haití.

compás de instrumentos de percusión primitivos; que existían los cantos del trabajo; y que se usaban los siguientes instrumentos: *magüey* o tambor rajado, *mayohuacan* o *tambor, cobo* y *guamo* (caracolas), *guajey* o *güiro, tu-tí* o castañuelas (de piedra de sonido metálico), *pitos* (flautas hechas de caña llamada *carrizo*), *maricuba* (una especie de guitarra con cuerdas de *cabuya*), y un prototipo de las *maracas* modernas.[18]

Las Casas, quien llegó a Santo Domingo el 29 de junio de 1502, dice que durante los ocho años en que Don Nicolás de Ovando fué Gobernador, nueve décimas partes de la población india habían perecido a manos de los colonos españoles. Esta destrucción sistemática de los indígenas causó la desaparición casi total de la música india en Santo Domingo.

Sin embargo, la influencia del negro africano sobre la música dominicana ha sido más permanente. Un Decreto Real del 3 de septiembre de 1500, autorizaba a Don Nicolás a que permitiera la importación de esclavos negros de propiedad cristiana. Posteriormente éstos llegaron de España en tal número que el Gobernador tuvo que poner fin al tráfico de esclavos, ya que los negros constantemente se escapaban a los bosques y montañas llevándose con ellos a muchos de los indios. La mayor parte de estos negros eran de Andalucía, descendientes de esclavos llevados a ese lugar a principios del siglo quince por comerciantes portugueses.[19] La contribución de los negros[20] a la música dominicana aún se hace sentir en muchos de los bailes, ritmos e instrumentos.

La música de los colonos españoles representa la tercera influencia. Las tradiciones españolas no sólo se sentían en la vida cotidiana del pueblo sino que también tuvieron gran ascendiente sobre la música primitiva de carácter religioso.

De acuerdo con los documentos que aún existen la música religiosa fué cultivada con gran esmero desde un principio. La Arquidiócesis de Santo Domingo fué creada en 1504 por Bula Pontificia del Papa Julio II. La construcción de la primera catedral en el Nuevo Mundo fué autorizada el 12 de mayo de 1512; la estructura se comenzó en 1514, se terminó en 1540 y se consagró el 13 de agosto de 1541. La construcción de la primera uni-

[18] Lovén, *op. cit.*, p. 492-496.

[19] MacNutt, *op. cit.*, p. 32-34, 327.

[20] Flérida de Nolasco (*op. cit.*, p. 17-19) admite esta influencia, pero trata, con poco éxito, de acentuar el temprano y constante predominio del lenguaje popular español, arguyendo que "el vigor extraordinario de la música española salvó nuestra tradición, que pudo sobrevivir a despecho del tutelaje de Francia y hasta del haitiano."

versidad en las Américas—también situada ahí—fué comenzada el 28 de octubre de 1538.[21]

Los documentos más antiguos del período colonial[22] se refieren a la primera Misa cantada en el Nuevo Mundo. Ésta fué celebrada por el Padre Boil con acompañamiento de un coro improvisado, en La Isabela (noroeste de Puerto Plata) el 6 de enero de 1494.[23]

Los instrumentistas llegaron a Santo Domingo poco después del descubrimiento de esta isla. Un contrato, preparado en Sevilla el 28 de febrero de 1509, fué firmado por Alonso de Mariana en representación de tres trompeteros—Sebastián Ximénez, Fernando Pas y Diego Hortís, todos residentes de Palma de Mallorca.[24]

En 1510, el Almirante y Virrey, Diego Colón, en compañía de su esposa, María de Toledo, visitó la ciudad de La Vega, centro de fundición de oro en el interior de la isla. Su presencia atrajo mucha gente de los distritos vecinos; el Padre Las Casas, bajo el patronato del Virrey, celebró la primera Misa en el interior.[25]

En los planes de la organización capitular, cuando se autorizó la construcción de la catedral en 1512, se incluyó un chantre y un organista. Jorge de Viguera aparece como chantre de la Catedral de La Vega en 1537. El 26 de marzo de 1539, el Obispo Fuenmayor escribió al Emperador Carlos V, informándole que Juan Márquez y Alonso Pérez "son clérigos de buen exemplo y muy bien quistos en este pueblo [Santo Domingo de Guzmán] y para el coro personas que lo acompañarán, por ser en él bien entendidos." En otra carta dirigida al Emperador con fecha 20 de agosto de 1540, el Obispo escribió, refiriéndose al racionero Madrid: "es músico muy bueno y la capilla no vale sin él nada." El Deán de la Catedral, refiriéndose al canónigo Rodrigo Quexada (Quesada), quien murió en octubre de 1548, dijo, ". . . con cuya muerte queda el coro y servicio della (de la Catedral) tan manco que queda perdido y se sentirá mucho adelante su falta." Y recomendándole a Bartolomé Pérez[26] para sochantre,[27]

[21] En una Bula Pontificia del Papa Pablo III, *In Apostolatus Culminae*. Esta universidad, llamada Santo Tomás de Aquino, tuvo su origen en el antiguo Instituto de Padres Dominicanos; gozaba de los mismos privilegios concedidos a la universidad en Alcalá de Henares, España, al comienzo de sus funciones en 1558.

[22] 1492 a 1795 más o menos.

[23] Emilio Rodríguez Demorizi, *Colón en La Española*, . . . (1942), p. 12.

[24] Luis E. Alemar, *Santo Domingo: Ciudad Trujillo* (1943), p. 256-257.

[25] MacNutt, *op. cit.*, p. 41-42.

[26] Quien había ocupado un puesto similar en las Islas Canarias durante unos ocho años.

[27] El chantre es el director del coro, quien se encarga de la dirección de la parte musical de los servicios de la iglesia y del gobierno del coro en general.

agrega: "tiene todas las partes que se requieren para un coro y servicio de cualquiera iglesia catedral."

El 3 de julio de 1575 el Arzobispo escribió al Emperador, informándole que Juan Sánchez, Cura de la Iglesia de Santa Bárbara, es "hombre de bien y hábil en el canto." Y refiriéndose a Gonzalo Bravo, canónigo de La Vega, agrega: "es hombre de más de setenta y cinco años, gran eclesiástico y cantor." Guillermo Domeco, de Santo Domingo era chantre de La Vega en 1576 y Juan Cedrón era chantre de la catedral en la ciudad de Santo Domingo, con Juan Bernal de sochantre.

Cristóbal de Llerena, nacido en Santo Domingo en 1540, vivió ahí hasta principios del siglo diecisiete. Clérigo de vasta cultura, no solamente fué canónigo y organista de la Catedral sino también Rector de la Universidad de Gorjón por más de cuarenta años y hasta su muerte. El Arzobispo lo describió como "músico de tecla y voz"; y su sucesor, López de Avila, escribió de él en 1588, en carta a Felipe II: "Hombre de rara habilidad, por que sin maestro lo ha sido de sí mismo, y llegado a saber tanto latín que pudiera ser catedrático de prima en Salamanca, y *tanta música* que pudiera ser maestro de Capilla en Toledo."

Desde principios del siglo diecisiete, se estableció un capítulo de la catedral en La Vega, con un coro que tomaba parte activa en los servicios musicales. Al principio la iglesia poseía riquezas y era muy concurrida, tratándose de una ciudad que gozaba de gran prosperidad; pero llegaron tiempos más malos y los servicios desmejoraron. La música se enseñaba con éxito en las Universidades de Santo Tomás y Gorjón, siendo esta materia un requisito para el Doctorado de Artes.

La música secular española de principios del siglo dieciséis se había popularizado a tal extremo que el éxito continuo de la sublevación de los indios bajo el mando de Enriquillo[28] fué atribuído por Juan de Castellanos al desordenado apetito por las canciones del público. Dice Marchena[29] que los *juglares* existían en La Española desde los tiempos de los primeros colonos españoles. El *juglar* era el "propagador principal de la música secular en la Edad Media . . . En sentido general, el título de *juglar* se aplicaba a todos aquellos que ganaban la vida entreteniendo al público, ya fuese con su música y poesía, o mojigangas y maromas acrobáticas." Algunos de éstos eran ambulantes; otros eran empleados de los ricos. Las mujeres también ocupaban un lugar importante en la vida musical de la

[28] Guarocuya, indio del distrito de Jaraguá que más tarde se convirtió al cristianismo y vivió con Don Diego Colón.

[29] "Composers and Music of the Dominican Republic" (conferencia inédita pronunciada en la Unión Panamericana, Wáshington, D. C. el 16 de junio de 1943), p. 5.

España medieval. "La contraparte femenina del *juglar* era la *juglaresa* o *juglara,* quien cantaba, tocaba y bailaba para entretener al pueblo."[30]

Quizás la existencia del *juglar* en España fué más duradera que la del *jongleur* en Francia.[31] No obstante, existe la duda de si el verdadero *juglar* sobrevivió el tiempo necesario para ser transplantado al Nuevo Mundo, como afirma Marchena. Quizás haya sido así, ya que la tradición de los músicos ambulantes sí fué transplantada. Dos de estas músicas, Micaela y Teodora Ginés, de Santo Domingo, florecieron durante el siglo dieciséis. Micaela Ginés había emigrado de Santo Domingo con Teodora, quien probablemente era su hermana. El erudito cubano Laureano Fuentes Matons,[32] al describir la escena musical en Santiago de Cuba en el año 1580 dice que, entre otros, existían los siguientes músicos prominentes: Pascual de Ochoa, violinista, y dos esclavas negras manumitidas, Teodora y Micaela Ginés, que tocaban la *bandola,* o *vihuela.* La *vihuela*[33] era el instrumento de salón que gozaba de mayor popularidad en España en esa época.[34] Era un instrumento parecido a la guitarra y que se afinaba como el laúd.

José María de la Torre,[35] al citar una descripción de la Habana entre

[30] Del texto de Gilbert Chase, "The Music of Spain" (1941), p. 34, 33.

[31] Ramón Menéndez Pidal, *Poesía Juglaresca y Juglares* (1924), 277 y sig^te^, 398 y sig^te^, y Edmond Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen Age* (1910), 223 y sig^te^.

[32] Del texto de un libro documentario que tenía su padre, José de la Cruz Fuentes Pérez (nacido en Santiago de Cuba en el año 1764), que aparece en *Las Artes en Santiago de Cuba* (1893), pasajes del cual aparecen en *Evolución de la Cultura Cubana,* vol. 18, (1928), p. 101-102; véase también Eduardo Sánchez de Fuentes, *La Canción Cubana* en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras,* vol. 14, (1930), p. 181-183.

[33] El nombre correcto de ésta es *vihuela de mano*—ie., tocada con la mano; también existe la *vihuela de arco* y la *vihuela de péndola.* Igual que el laúd, la *vihuela de mano* se afinaba como sigue: g-c-f-a-d'-g'.

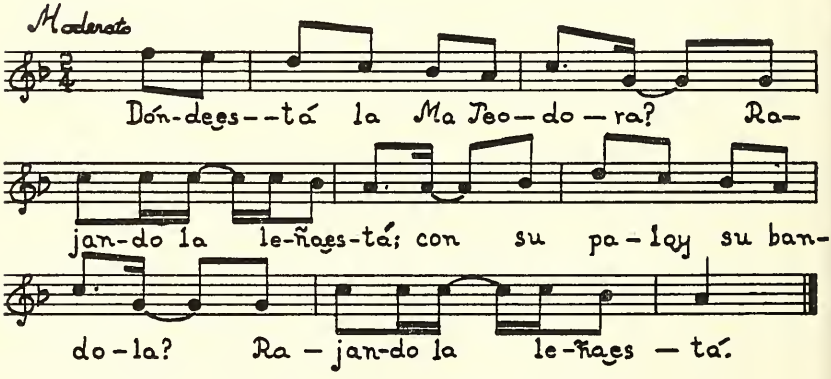
[34] Varias colecciones de música para *vihuela* habían sido publicadas en España antes del año 1580. Las siete colecciones que aún existen aparecen en notación moderna en la obra de G. Morphy *Les Luthistes Espagnols du XVI^e^ Siècle,* 2 vols., 1902. Una de ellas, la de Luís Milán, ha sido nuevamente publicada en una edición mejorada por Leo Schrade (1927). Diego (Bartolomé) Risueño, de Talavera de la Reina, España, quien estudió la *vihuela* durante doce años con diferentes profesores de Sevilla, pasó un año (1565) en Santo Domingo; véase Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México* (1934), p. 161.

[35] *Lo que Fuímos y lo que Somos; o, La Habana Antigua y Moderna,* p. 118-119 (1857).

los años 1562 y 1598, por Hernando de la Parra,[36] nos dice que había cuatro músicos conocidos en esa ciudad en el año 1598: Pedro Almanza, violinista malagueño, Jácome Viceira, de Lisboa, tocador de instrumentos de viento, Pascual de Ochoa, violinista sevillano, y Micaela Ginés, *vigüelista* de Santiago de los Caballeros, Santo Domingo. Generalmente se unían a este grupo algunos que tocaban *güiro* y *castañuelas* para así formar una pequeña orquesta. Los servicios de esta orquesta eran tan solicitados que los que los requerían, además de tener que competir por el precio para contratarlos, se veían obligados a suministrar alimentación y transporte a los músicos y sus familias; además, los músicos exigían una comida abundante en el lugar donde se presentaba la función, y se la llevaban a sus casas en calidad de propina. También tocaban para las fiestas de la iglesia y en ciertos días feriados.

Estas dos explicaciones nos demuestran que Micaela Ginés fué a La Habana de Santiago de Cuba, probablemente en compañía del violinista Pascual de Ochoa. Teodora permaneció muchos años en Santiago, donde alcanzó gran fama por su interpretación de la música popular. Según Sánchez de Fuentes,[37] la siguiente canción, aludiendo a ella, fué la precursora del baile cubano el *son:*

Son de Ma Teodora



Dónde está que no la veo?
Rajando la leña está. . .

[36] En Joaquín José García, *Protocolo de Antigüedades,* . . . vol. 1 (1845) y citada por Eduardo Sánchez de Fuentes en *Influencia de los Ritmos Africanos en Nuestro Cancionero,* en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras,* vol. 2, p. 121-122 (1927).

[37] *Influencia de los Ritmos Africanos en Nuestro Cancionero,* p. 139, 148.

Según parece, había comunicación frequente con España. "En 1597 remiten de Sevilla con destino a Santo Domingo una considerable carga de libros y de música: música sagrada y música profana. 'Pedro Alcozer Vezino de Sevilla que tiene cargados en la Nao nombrada *Sat. Yoseffe de buena ventura* . . . que va alla Isla Española los libros abajo declarados.' En la nómina de los libros se hace mención de 'obras de Capilla' y de '*4 resmas de Coplas.*' "[38]

El amor al canto y al baile, tradicional en España, se hacía sentir también en Santo Domingo en esta época. Tirso de Molina,[39] dramaturgo y teólogo español del siglo diecisiete que vivió en Santo Domingo, "en su Historia General de la Merced, refiriéndose a extraordinarias festividades religiosas celebradas en Santo Domingo y de las cuales él había sido testigo (1616-1618) dice: 'Las noches y los días sin cesar en procesiones y concursos; frecuentaban a centenares nuestra iglesia. Los muchachos salían a las calles en cuadrilla dirigiéndose a nuestro templo, *cantando villancicos y motetes.*' Otro Mercedario de siglo XVII . . . refiriéndose a Nuestra Señora de las Mercedes: 'Tiénela la ciudad (de Santo Domingo) por principal Patrona. Dura la festividad ocho días continuos en que hay muchas *danzas, saraos,* comedias, etc.' Y más adelante agrega: 'y todas las noches hay saraos y danzas en la iglesia, todas de gente principal. Vienen también *danzas* de hombres y mujeres encubiertas, y con mucha gala y bizarría, por ser uso de la tierra.' "[40]

Uno de los bailes más populares de esa época era la *zarabanda,* considerada por un cura contemporáneo, el Padre Mariana, como "un baile excesivamente lascivo." Éste se acostumbraba bailar durante las procesiones religiosas y aún dentro de los monasterios y otros sitios sagrados.

En 1698, el cura francés Jean Baptiste Labat (1663-1738), refiriéndose a las costumbres de los negros en Santo Domingo, dijo que el baile más popular era la *calenda,* que tuvo su origen en la costa de Guinea en África.[41] "Es tan popular," dice Labat, "que no sólo es el medio de diver-

[38] Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 27.

[39] Fray Gabriel Téllez (c. 1570-1648); véase Fray Pedro Nolasco Pérez, *Religiosos de la Orden de la Merced que Pasaron a la América Española,* en el *Boletín del Centro de Estudios Americanistas,* vol. 10 (1923), no. 70-72, p. 10, y Fray José Antonio Garí y Siumell, *Biblioteca Mercedaria* . . . (1875), p. 298-300.

[40] Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 28-29. Según entiendo, aún en la presente época se acostumbra celebrar el Día de Todos los Santos con fiestas suntuosas dentro de la propia iglesia, en algunas partes de España.

[41] Los *Zaubaups,* miembros de la orden secreta Société Vinbindingue, bailan la *calinda* (*calenda*) aún hoy día en Haití; véase H. Courlander, "Haiti Singing" (1939), p. 88. Es muy interesante notar que Delius incorporó una *calinda* en su ópera "Koanga".

sión más importante, sino que también se ha convertido en una parte de los servicios religiosos. Lo bailan en procesiones y en las iglesias; las monjas lo bailan en vísperas de Navidad."[42] Este baile que gozaba de una inmensa popularidad entre los criollos españoles, se propagó por toda la América del Sur y, según se dice,[43] fué el precursor de la *zamacueca,*[44] que más tarde se convirtió en el baile nacional de Chile y que aún hoy día se baila en algunas regiones remotas de la Argentina.

Los únicos documentos que existen sobre la música profana de Santo Domingo en el siglo dieciocho son los que se refieren a los espectáculos públicos. José de Solano, Gobernador de la colonia hasta el año 1779, patrocinando las instituciones de enseñanza y haciendo gran hincapié en la instrucción pública, reemplazó las comedias que se representaban en público, y que eran muy populares, con funciones teatrales presentadas en su palacio por jóvenes aficionados, en las cuales se interpolaban *trozos,* o canciones. En 1780 el fiscal describió en la siguiente forma las fiestas de los estudiantes de la Universidad de Santo Tomás de Aquino: "Con motivo del Cíngulo de Santo Tomás que celebran los estudiantes el 28 del mes de enero de cada año . . . se nombra un tesorero para la colecta del dinero y, distribuída una pequeña parte en la función de la iglesia, se gasta la mayor en mogigangas, máscaras, paseos, *músicas,* refrescos y *bailes* que duran algunos días . . ."

[42] *Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique* . . . , 2ª ed., vol. 4 (1742), p. 463-470. Las páginas 464-468 contienen una completa descripción del baile y los instrumentos que lo acompañan.

[43] Carlos Vega, *Danzas y Canciones Argentinas* . . . (1936), p. 137-141.

[44] "La primera de las danzas hispano-americanas que llegó a los Estados Unidos fué la zamacueca o cueca, de Chile, la que no encontró por lo demás, ningún arraigo. Su llegada a California coincide con los tiempos del "Gold Rush". Los mineros de Chile atraídos por el vellocino de oro, se trasladaron en buen número a los "placeres" de California, y fueron activos trabajadores. En 1849, formaron una colonia en el Telegraph Hill, de San Francisco, conocida con el nombre de "Chile Town", famosa en los anales de la "Barbary Coast".

En sus horas de esparcimiento, en sus conmemoraciones nacionales del 18 de septiembre, los mineros bailaban sus danzas populares, en especial la zamacueca. Por desgracia, el barrio de Chile Town fué destruído, por lo cual se produjo la dispersión de los mineros chilenos, y con ellos la emigración de la zamacueca, la que se incorporó al folklore mexicano de la costa, con el nombre genérico de La Chilena. Aún hoy día se canta en algunas regiones apartadas." (Eugenio Pereira Salas, *Notas para la Historia del Intercambio Musical Entre las Américas Antes del Año 1940,* Unión Panamericana, Oficina de Música, Serie Musical no. 7, 1943, p. 9).

En el año 1783, más o menos, Moreau de Saint Méry[45] presenció un baile de sombrero, llamado *fandinguette,* que más tarde fué introducido en España y aún hoy día se conoce en Andalucía como *fandanguillo.* Atestigua[46] la existencia continua durante su época de la *calenda,* el baile de los negros a que se refiere Labat en 1698.

Las crónicas musicales a que se refieren los documentos de la iglesia del siglo diecisiete y del dieciocho, se limitan casi totalmente a listas de chantres. En 1604, Juan Francisco Talaverano Mansera ocupó ese puesto; de 1689-1691, Martín de Navas; de 1703-1707, Nicolás Fernández de Montesdoca. Pedro Valdés fué chantre en 1750; cuando fué nombrado sucesor provisional del Arzobispo Ignacio Padilla y Guardiola, al ser éste trasladado a Guatemala en 1753, el puesto de chantre fué ocupado por José Laya y Cordones. José Núñez de Cáceres Rincón aparece como sochantre en 1759; Juan José de Oropesa, en 1769. Pedro Francisco de Prado fué chantre de 1779 a 1788. En el seminario de San Fernando, fundado en 1792, se daban clases de canto llano. Tomás de Heredia Girón fué el último chantre de la colonia española, ocupando ese puesto hasta su muerte ocurrida en el año 1800. A pesar de que esta información es de poca importancia por ahora, conviene tomar nota de ella ya que probablemente se llegue con el tiempo a saber más de algunos de estos personajes.

Santo Domingo fué cedido a Francia en 1795 por medio del Tratado de Basle. Muchos clérigos españoles de elevada categoría huyeron a La Habana en 1797,[47] llevándose consigo un baúl inmenso que contenía algunos de los grandes tesoros de los archivos de la catedral. Muchas de la familias más prominentes de Santo Domingo también emigraron a Cuba, entre éstas, la de un doctor en medicina, don Bartolomé de Segura, que se llevó un piano de concierto—el primero que se oyó en Cuba.[48]

Toussaint l'Ouverture, el haitiano que era entonces general del ejército de la colonia francesa, había tomado posesión de Santo Domingo en nombre de Francia. En 1801, ordenó a sus tropas que rezaran mañana y tarde en el cuartel y cantaran himnos religiosos en su honor. Las oraciones e himnos también eran obligatorios en las escuelas.

Cuando España recobró la colonia en 1809, se restableció el capítulo eclesiástico con José Tabares como chantre y Antonio de Quezada como

[45] *Description Topographique et Politique de la Partie Espagnole de l'Isle Saint Domingue;* . . . , vol. I (1796), p. 56-57.

[46] *De la Danse* . . . (1803), p. 46.

[47] De acuerdo con el actual Arzobispo, Monseñor Ricardo Pittini.

[48] Emilio Rodríguez Demorizi, *Poesía Popular Dominicana,* vol. I (1938), p. 152-153. Por el año 1808 la hija del Dr. de Segura estudió piano con Carlos Rischer, natural de Alemania, quien fué el primer profesor de piano en Cuba (Laureano Fuentes Matons, *op. cit.,* p. 109-110).

organista. También se nombraron cuatro capellanes del coro. En 1810, el Padre Tabares fué asignado a la parroquia de La Vega y se nombró un jefe de coro provisional para la catedral metropolitana. Después de cantar catorce meses sin pago, los cuatro capellanes decidieron presentar su renuncia. No pudiendo reemplazarlos, la iglesia continuó sus servicios sin ellos y no hubo ya misas cantadas hasta que se nombraron nuevos capellanes en 1813. Sin embargo, éstos se ausentaban de los servicios con mucha frecuencia y, como resultado, hubo numerosos cambios en el personal del coro y los aspirantes a los puestos se elegían en concursos, lo que demuestra que había muchos músicos competentes en la capital.

Describiendo sus viajes en Santo Domingo allá por año 1810, el inglés William Walton[49] hace notar que a veces se podían observar algunos de los bailes españoles, tales como el *bolero* y el *fandango,*[50] y que el pueblo de Santo Domingo había "adoptado el vals y el baile campestre español."[51] Walton describe este último en la forma siguiente:

Es sumamente gracioso, y más complicado, pero no tan monótono como el nuestro, aunque de ritmo más lento . . . los españoles de la clase baja acompañan sus bailes grotescos con gritos y música que producen golpeando dos palitos de madera dura,[52] una calabaza estriada,[53] que se raspa suavemente con un hueso fino, un banjo, unos sonajeros hechos de una calabaza con piedrecitas,[54] una quijada de caballo con dientes que se raspan con movimiento rápido, y un tambor. Los pasos del baile son peculiares y obscenos; todo el acompañamiento y estilo parecen una combinación del congo africano y clamor indio.

Walton continúa diciendo que este pueblo solemniza sus ceremonias fúnebres con cantos y bailes, como lo hacen los gitanos en España.

Los bailes en lugares públicos habían alcanzado tal popularidad en el año 1818 que el Gobernador de la colonia publicó el siguiente edicto: "No se permitirá músicas, serenatas, cantos al son de la guitarra después de la diez de la noche, aunque sea con motivo de fiestas en los barrios o parroquias, y los que fueren aprehendidos formando corrillos en esta diversión sufrirán diez días de cárcel o de obras públicas."[55]

[49] "Present State of the Spanish Colonies . . .", vol. 1 (1810), p. 161-162.

[50] Bailados en Santo Domingo hasta el año 1856, a los acordes del *tiple* y del *güiro;* véase el poema de Félix María del Monte, *Noche Buena en San Miguel,* en Rodríguez Demorizi, *Poesía* . . . vol. 1, p. 237-239.

[51] *Contradanza española.*

[52] *Claves.*

[53] *Güiro.*

[54] *Maracas.*

[55] Rodríguez Demorizi, *ibid.,* vol. 1, p. 40-41.

El "baile campestre español" a que Walton se refiere en 1810, es la *cuadrilla* española, danza de figuras copiada de la *contredanse* francesa. Según Max Henríquez Ureña,[56] existía cierta reacción contra tales danzas de figuras como la *contredanse* y el *minué,* y, por lo tanto, en el año 1822 surgió un nuevo baile, la *contradanza criolla* o *tumba dominicana* (como se llegó a llamar más tarde). A diferencia de la *cuadrilla,* en la cual un *bastonero* o cabecilla anuncia las figuras, la *contradanza criolla* hacía hincapié en la importancia de las parejas individuales, dejando que cada una escogiera sus propias figuras. Sin embargo, la ruptura con la tradición del grupo no fué total puesto que todavía se retenían algunas de las figuras de la *contredanse* y del *minué,* desde luego cambiando su música y ritmo. La *tumba* pronto se hizo popular en toda la isla de Santo Domingo; en la región occidental donde prevalecía la influencia francesa, se llegó a conocer como la *tumba francesa*[57] para diferenciarla de la *tumba dominicana,* siendo la versión más sencilla la que se bailaba en la región española.

María Cadilla de Martínez[58] nos dice que algunas de las figuras de la *upa,*[59] baile cubano, fueron más tarde incorporadas en el baile nacional de la República Dominicana, el *merengue.*[60] La *upa* fué introducida en Puerto Rico allá por el año de 1839, por las bandas militares cubanas acantonadas en la isla. En 1845 llegó a ser tan popular en los círculos sociales como lo era la contradanza.[61] Sin embargo, el baile de la *upa* había degenerado a tal grado por el año 1848, que el Gobernador de Puerto Rico lo prohibió por inmoral. Sus figuras fueron luego eliminadas pero se conservó su música, ejecutándose el baile de acuerdo con las figuras de la *contradanza* que, al igual que la *tumba dominicana,* se había salido del molde del grupo. La estructura musical de la *upa* era muy similar a la del *merengue* y, lo mismo que éste, incluía un *paseo* (la introducción durante la cual se pasean las parejas) y dos secciones de ocho compases

[56] *La Conspiración de los Alcarrizos . . .* (1941), p. 252-255.

[57] Bien conocida en Santiago de Cuba hasta 1909. Muchas familias francesas de Haití y algunas familias dominicanas, se habían radicado en la parte oriental de Cuba, en las cercanías de Camagüey, durante la revolución haitiana (*ibid.,* p. 330).

[58] *Op. cit.,* p. 47-48.

[59] Una abreviación de *aupa;* también llamada el *serrucho.*

[60] Se puede dar por sentada la influencia de Cuba sobre los bailes de sus vecinos. El baile había avanzado a tal extremo en ese país que en 1832 había en La Habana una escuela de baile que ofrecía lecciones de: *minueto, gavota, contradanza* (española, rusa e inglesa), *rigodón,* bailes ingleses, *vals,* y bailes nacionales españoles tales como *fandango, gaditana, sevillana, rondeña, seguidilla, malagueña, olé, guaracha,* y *zapateo de Cádiz.* Véase Serafín Ramírez, *La Habana de Otros Tiempos,* en *Evolución de la Cultura Cubana,* vol. 18, (1928), p. 132-133.

[61] Aún hoy día se conoce en Haití donde se presentan las figuras en la *Danse Congo Mazonne* (Harold Courlander, "Haiti Singing", p. 156).

cada una—la primera, una melodía lenta; la segunda, algo más rápida. En Puerto Rico, esta *upa* reformada se conocía también como el *baile a dos,* la *danza puertorriqueña* y el *merengue*[62] este último nombre refiriéndose a una parte del propio baile.

La *tumba dominicana* desapareció de la República Dominicana como en el año 1850, cuando se puso de moda el *merengue.*[63] Conocido desde los primeros años de la República,[64] el *merengue* se convirtió en el baile nacional. El origen y derivación de su nombre son todavía motivo de controversias.[65] Nos dice Flérida de Nolasco[66] que se ha dado a este baile el nombre del dulce de azucar y claras de huevo—por el carácter ligero y frívolo del baile, o por sus ritmos cortos y precisos que sugieren el batir de claras de huevo.

Refiriéndose al origen del *merengue,* Rafael Vidal[67] escribe que éste se bailó por primera vez en un campamento de soldados dominicanos durante la Batalla de Talanquera.[68] Cuando las tropas dominicanas habían llegado al paso de Macabón, la presión del ejército haitiano las hizo retroceder. Tomás Torres, un mulato dominicano, había abandonado su puesto durante la batalla; más tarde de ese mismo día los dominicanos contraatacaron y lograron la victoria. Durante la noche, los soldados cantaron y bailaron alrededor del fogón una nueva melodía satirizando en la siguiente forma la conducta de Torres, el portaestandarte fugitivo:

[62] *Meringue* en Haiti; Courlander (*ibid.,* p. 253) lo describe como "un baile de salón estilo europeo que se dice tuvo su origen durante una celebración militar" y (p. 73) como "un baile decoroso y medido."

[63] Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 61-62.

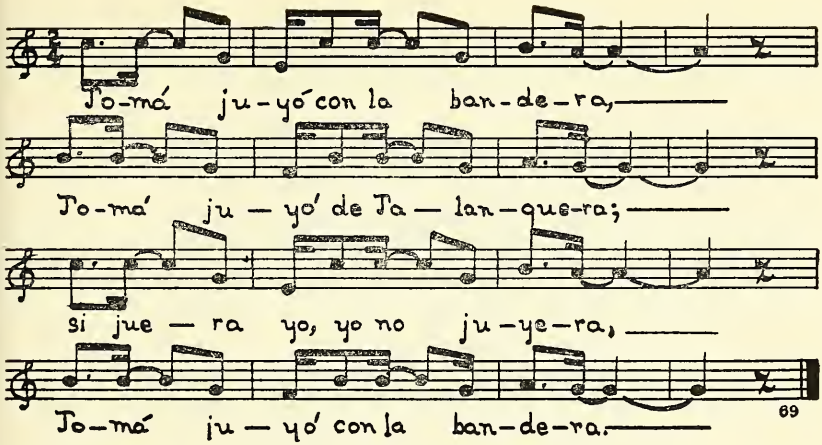
[64] Rodríguez Demorizi, *Poesía* . . . , vol. 1, p. 58, nota 1 al pie de la pág.

[65] Flérida de Nolasco (*ibid.,* p. 62-80) trata de demostrar que el *merengue* y el *carabiné* son versiones vulgares de la *danza española* y que la *mangulina* viene del *vals.* Para lograr este propósito, nos cita algunos prototipos de la música española de siglo trece, en Julián de Ribera, *La Música de las Cantigas* (1922). Es importante notar que algunos doctos consideran incorrectas estas transcripciones de Ribera; sus teorías respecto a la influencia árabe sobre la música española (también aceptadas por Nolasco) han originado grandes controversias también. Desde luego, se nota claramente en los ejemplos citados por Nolasco que sus comparaciones son muy vagas.

[66] *Ibid.,* p. 60.

[67] *Música Vernácula,* en *Album Musical* de Julio A. Hernández (1927), p. 7.

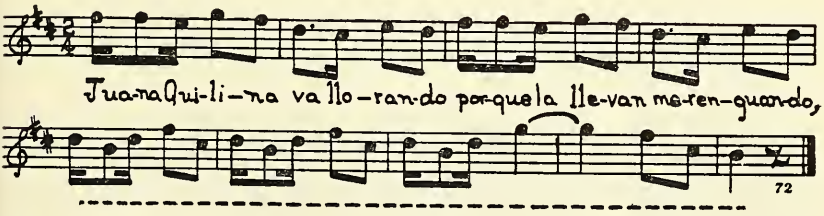
[68] Que tuvo lugar en la Sabana de Talanquera, llanura en la provincia de Montecristi, en 1844.



Juan Gomero es uno de los *merengues* más antiguos que según la tradición originó en esta época en Juan Gómez, pequeña aldea en el norte de la República.[70] Por el año 1850 se cantaba el siguiente *merengue* en el sur de la República:

Merengue, Papá Camilo;
merengue, Papá Tomá.
Al golpe de la tambora,
o te compone o te vá.[71]

Aún existe el siguiente trozo de un *merengue* atribuído a Juan Bautista Alfonseca:



[69] Rodríquez Demorizi, *Poesía* . . . , vol. 1, p. 58-59.
[70] Enrique de Marchena, *Del Areíto de Anacaona* . . . , p. 48.
[71] Flérida de Nolasco, *op. cit.*, p. 61.
[72] *Ibid.*, p. 60; cantado a Nolasco por don Federíco Henríquez y Carvajal, quien nació en el año 1848.

En 1855, se presentó una reacción violenta contra el *merengue* en la literatura de la República, de la cual se ofrece como ejemplo la siguiente estrofa de una sextina de un poeta anónimo:

Quejas de la Tumba Contra el Merengue

La tumba, que hoy vive desterrada
por el torpe merengue aborrecible:
que en vil oscuridad yace olvidada,
llorando su destierro atroz, horrible,
ya por fin, penetrada de furor
expresa de este modo su dolor:

Progenie impura del impuro averno,
hijo digno del diablo y de una furia,
merengue, que aún siendo niño tierno
te merengueó en sus brazos la lujuria,
tú, villano, que insultas al pudor,
dame mi cetro, infame usurpador.[73]

Otro poeta anónimo de esa misma época escribió:

El merengue gran corbeta
de escandalosa y velacho,
ha sacado su despacho
y parte para ultramar.

Hacemos saber al público
y a todo hombre merenguero
que del puerto del Tripero
mañana debe zarpar.[74]

A pesar de esta censura, el *merengue* sigue siendo el baile popular de la República Dominicana y hoy día es aceptado como baile nacional.

Según parece, la iglesia se encontraba corta de fondos a principios del siglo diecinueve; en 1817, Esteban Valencia[75] había ya prestado sus servicios en la catedral durante cinco años sin remuneración alguna, y daba clases de música a varios de los miembros más jóvenes del coro. En ese

[73] Rodríguez Demorizi, *Poesía* . . . , vol. I, p. 58, nota 1 al pie del texto.
[74] *Ibid.*
[75] En 1812, fué segundo flautista (?) de la banda militar en Puerto Rico, con un sueldo de 90 reales; en 1815, lo ascendieron a primer flautista (?). 1835-1836 fué inspector de educación e inspector del tribunal civil. Murió el 2 de abril de 1842.

año, se reorganizó la capilla y se le nombró chantre oficialmente.[76] José Gabriel Costa ocupó ese mismo puesto de 1826 a 1827. Solamente se conoce el nombre de uno de los compositores que existían en el interior de la isla en esta época: Andrés López de Medrano,[77] de Santiago de los Caballeros.

Juan Bautista Alfonseca (de Baris)[78] se conoce como el padre de la escuela nacional. Usando modismos folklóricos como base de su música, compuso *merengues, mangulinas* y *danzas.* También compuso dos Misas, un *Miserere* y varias piezas para banda. En el año 1846 había ya dos bandas militares en la República.[79] El 11 de noviembre de 1846, Alfonseca fué nombrado instructor e inspector de música de la banda militar de la capital, con el rango de capitán y un salario de 45 dólares mensuales.[80] El 5 de diciembre fué nombrado director de la banda, con el rango de teniente coronel.[81] En 1852 se presentaban ya con toda regularidad, en la plaza de armas, los conciertos de esta banda bajo la dirección de Alfonseca.[82] Los programas de estos conciertos incluyen un *Canto de Guerra* (texto de Antonio Delfín Madrigal) por Alfonseca, que se tocaba con mucha frecuencia; en el mismo año dedicó la canción *Las Serranas* a las mujeres del Cibao. En 1853 se estrenó una pieza descriptiva para banda, *Ataques de las Carreras.*

El 15 de julio de 1855 se fundó en la capital una escuela para enseñanza vocal e instrumental, bajo la dirección de José Francisco Quero y Fermín

[76] Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 36.

[77] Rector de la Universidad en la capital y compositor de una *Canción con Coro.*

[78] Nació en Puerto Rico el 24 de junio de 1810; murió en Santo Domingo de Guzmán el 25 de agosto de 1875. Fué educado en un ambiente musical y desde muy joven se le consideraba un experto en instrumentos de viento y de cuerda. De sus ocho hijos, José Dolores se hizo músico.

[79] La banda militar de la capital tocó durante las ceremonias conmemorativas de la independencia el 20 de febrero de 1846; véase un *Programa para la Solemnidad de la Fiesta de Separación* en *Un Programa de 1846* de Emilio Rodríguez Demorizi, en *La Nación,* 4 de enero de 1944, p. 5. También daba conciertos en esa época, en Santiago de los Caballeros, una banda militar que dirigía Juan de Mena y Cordero.

[80] República Dominicana, Archivo Nacional, Departamento de Guerra, Comunicación no. 1315.

[81] *Ibid.,* Dept. de Guerra, Comunicación no. 1361.

[82] Florípez Mieses, la viuda de Carbonell, descendiente directa de Alfonseca, ha tenido la amabilidad de suministrar el material biográfico que se ha usado aquí; su biografía contiene también los nombres de algunos de los miembros de la banda de Alfonseca, entre los cuales aparecen los cuatro compositores, José Mena, Mariano Arredondo, José Reyes, José María Arredondo, y también Juan Francisco Pereyra, el profesor de José de Jesús Ravelo.

Bastidas. La inauguración de la Sociedad Filarmónica[83] el 30 de septiembre de 1855, dió nuevo impulso a la buena música.

Entre 1856 y 1861 se compusieron varias coplas o *cantaletas* que satirizaban la política de esa época.

Durante el restablecimiento del dominio español, entre los años 1861 y 1865, se reorganizó la música de la Catedral y adquirió nueva vitalidad bajo la disciplina del Arzobispo Bienvenido Monzón. El 27 de agosto de 1862, Miguel Herrera, organista español de la Catedral de Puerto Rico, fué nombrado jefe de coro y organista. La organización capitular bajo la dirección de Herrera incluía varios músicos que ya se habían hecho famosos y otros que estaban en vías de serlo. La organización se componía de un chantre, Narciso Domenech y Parés; dos sochantres, Juan Pascual Caridad (el bajo español) y Pantaleón Soler (barítono); dos tenores, Isaías y Silvano Arredondo; cuatro tiples, Mariano Antonio Arredondo,[84] Severino Desangles, Federico Henríquez y Carvajal y Santiago Bobadilla; y una orquesta de salón integrada por tres violinistas—José Agüero, Sebastián Morcelo[85] y José Zoilo del Castillo—, el violoncelista Pablo Morcelo,[86] el tocador de contrabajo José Reyes,[87] el flautista Emeterio Arredondo,[88] el clarinetista Juan Bautista Alfonseca y dos trompeteros, León Polanco y José Mena. El 16 de diciembre de 1862, Domingo Carboné fué nombrado capellán del coro, y el 24 de febrero de 1863, se agregaron tres músicos más a la orquesta; Eleuterio Wagner (violín), Modesto de la Paz (contrabajo), Manuel Gómez Tizol (flauta y clarinete). El primero de marzo, Rafael García fué nombrado capellán

[83] En un concierto que se presentó el 18 de noviembre de 1855, este grupo ejecutó un vals de Strauss, un concierto de Rode, un aria del *Barbiere* de Rossini (cantada por Fermín Bastidas), el aria final de *Lucía* de Donizetti (cantada por Arístides Bonelli), una serie de variaciones por de Bériot y el *Carnevale di Venezia* (estas dos últimas obras ejecutadas por el violinista José Agüero). (*El Dominicano,* no. 21, 24 de nov. de 1855).

[84] Nació en la capital en 1854; murió en San Pedro de Macorís en 1908. Violinista; fundador y director de la banda municipal de San Pedro de Macorís; compositor de música religiosa y música bailable de gran popularidad.

[85] También organista y flautista. Llegó a formar parte del personal de la Catedral en octubre de 1858, después de haber sido licenciado de la banda militar donde era flautista (Archivo Nacional, Comunicación no. 351). Fué discípulo de Esteban Valencia y compositor de música religiosa.

[86] Hermano de Sebastián Morcelo.

[87] Nació en 1835; murió en 1905. Discípulo de Alfonseca; compositor del actual himno nacional (1883), y de mucha música religiosa y bailable. Tocó bombardino en la banda militar de la capital.

[88] Más tarde organista de la Catedral; padre de Silvano, Mariano Antonio y José María Arredondo.

del coro con Pablo Giorgia de asistente; el 7 de noviembre se nombró capellán a Sebastián Sanz, con Antonio Larcoz de asistente. En julio de 1864, Felipe Rodríguez fué nombrado sucesor de Miguel Herrera como organista.

La orquesta tocaba en ciertos días de fiesta religiosa,[89] en los entierros, o en cualquiera ceremonia de carácter particular que tuviera lugar dentro de la catedral, y se le había concedido el monopolio de estos actos para evitar la renuncia de los músicos.

Se sabe que por lo menos tres músicos obtuvieron su entrenamiento inicial participando en los servicios musicales de la catedral: Sebastián Morcelo, Mariano Antonio Arredondo y José Reyes. A esta lista se debe agregar el nombre de otro hijo de Emeterio Arredondo, José María,[90] quien fué más tarde jefe de coro y organista de la catedral, ocupando ese puesto durante más de cuarenta años y componiendo más de mil piezas religiosas.

El músico catalán Rafael Ildefonso Arté, quien se estableció en Santiago de los Caballeros por el año 1870,[91] organizó y dirigió la primera banda municipal en esa ciudad y dedicó gran parte de su tiempo a la enseñanza. De sus alumnos, por lo menos dos, José Ovidio García[92] y Ramón Emilio Peralta,[93] alcanzaron cierta fama local, contribuyendo ambos a *La Patria en la Canción,* colección de canciones escolares que goza de tanta popularidad en el país.

De los muchos cantos en contra de la tiranía española, el *Himno de*

[89] Probablemente también en los servicios corrientes, ya que Samuel Hazard nos informa en "Santo Domingo, Past and Present" (1873) p. 223-224, que "Los domingos íbamos a la Catedral a oír los servicios matutinos, el vicario general decía la Misa mayor . . . Los curas cantaban con el acompañamiento de una pequeña orquesta, compuesta en su mayoría de instrumentos de cuerda, que fué colocada en el coro . . ."

[90] Nació en la capital el 24 de septiembre de 1840; murió ahí en 1924; compuso un himno nacional que se tocó el 17 de agosto de 1883; también compuso música para *zarzuelas,* dos de las cuales fueron presentadas en el Teatro La Republicana; dirigió la Banda Militar de Música.

[91] Había emigrado de Puerto Rico.

[92] Maestro de Juan Francisco García y Ramón Díaz y de varios otros compositores de hoy.

[93] Nació en Santiago de los Caballeros en febrero de 1868; murió ahí el 7 de septiembre de 1941. Recibió sus primeras lecciones de José Feliú y Adolfo Núñez; más tarde estudió en La Habana. En febrero de 1905, fué director de la banda municipal de su ciudad natal; en 1907 fué director de la Escuela Municipal de Música en la misma ciudad, siendo también uno de los fundadores de dicha escuela. Compuso gran número de *danzas* y alguna música de concierto para banda.

Capotillo, compuesto por el español Ignacio Martí (Calderón),[94] allá por el año 1865, gozó de gran popularidad durante varios años como himno nacional.

Los conciertos que ofrecían con regularidad las bandas militares y municipales suplementaban la música de la catedral. A pesar de que la música que se oía en estos conciertos era, en su mayoría, de carácter popular, los programas también incluían obras de compositores nacionales como Eduardo Betances,[95] Manuel Martínez[96] y A. Martínez.[97]

Después de Alfonseca, la primera figura de verdadera importancia en la vida musical de la República Dominicana fué Pablo Claudio,[98] quien viajó como clarinetista de una orquesta de ópera y vivió un tiempo en Rio de Janeiro, Brasil, cayendo bajo la influencia del renombrado compositor cosmopolita Antônio Carlos Gomes. Claudio compuso dos dramas musicales, *América* y *María de Cuellar,*[99] y alguna música bailable de excelente calidad que aún goza de popularidad.

El número de compositores aumentó continuamente durante los últimos años del siglo diecinueve, y la enseñanza musical se esparció rápidamente no sólo en la capital sino que también en el interior de la isla. Profesores como el Padre Andrés Requeña,[100] Francisco Soñé, [101] José Feliú,[102]

[94] Nació en San Juan, Puerto Rico, el 31 de julio de 1841; murió ahí en marzo de 1903. Prestó servicios en el ejército colonial español en Puerto Rico, Cuba y México (1862); fué a Puerto Plata en 1863; dirigió la banda militar de Puerto Rico en 1872; más tarde regresó a la República Dominicana como director de la orquesta de la compañía de opera, residiendo nuevamente en Puerto Plata, donde fué director de la banda municipal. También fué solista de clarinete de la banda militar de la capital.

[95] Director de la banda militar de la capital y compositor de mucha música para banda y baile.

[96] Compositor de *danzas,* muchas de las cuales fueron tocadas durante la temporada de 1881 por la banda militar de la capital bajo la dirección de Betances.

[97] Compositor de *danzas,* una de las cuales apareció en el periódico *La Patria Dominicana,* el 31 de mayo de 1886.

[98] Nació en Azúa por el año 1855; murió el 5 de julio de 1899. Sus primeros maestros fueron Angelito Jones y el Padre Andrés Requeña. Fué miembro de la banda militar de la capital.

[99] La protagonista principal era la azafata de Doña María de Toledo, esposa de Don Diego Colón.

[100] Maestro de Pablo Claudio y Francisco Soñé.

[101] Nació en Jarabacoa en 1860. Su primer profesor fué José Curbelo, director de la banda municipal de La Vega, lugar de residencia de la familia Soñé desde 1863. Más tarde estudió bajo José Julio Acosta. Fué director de la banda municipal de La Vega; en 1890 fué nombrado director de la Academia de Música en esa ciudad. Fué clarinetista, compositor de música para baile y salón y maestro de Juan Bautista Espinola y Reyes y Gabriel del Orbe.

[102] De Santiago de los Caballeros; maestro de Ramón Emilio Peralta.

Miguel Reyna[103] y Manuel Vallejo,[104] contribuyeron mucho al desarrollo de un grupo grande de compositores que por primera vez se sometieron a disciplinas musicales.

Los compositores sobresalientes de la segunda mitad del siglo diecinueve fueron Clodomiro Arredondo (Miura),[105] compositor de música litúrgica; José María Rodríguez (Arresón),[106] compositor de la obertura *Sinfonía quasi una Fantasía "30 de Marzo,"* varias obras corales y *danzas* populares; y Alfredo Máximo Soler,[107] compositor de más de trescientas obras de carácter popular. En esta época la música en los servicios religiosos se encontraba en estado decadente.[108] No obstante, la música popular más elevada llegó a ser más conocida debido principalmente a los conciertos que ofrecían con regularidad las numerosas bandas. Los compositores seguían usando las formas de baile extranjeras que estaban de moda en esa época—vals, polca, mazurca y danza; algunos de ellos, sin embargo, estaban comenzando a popularizar la sentimental serenata nacional, la *barcarola criolla.*[109]

El grupo de los cuatro compositores—Ravelo, Lovelace, Vega y del Orbe, representa el eslabón entre el romanticismo del siglo diecinueve y el principio de la verdadera escuela nacional que en la actualidad usa la música folklórica de la República como la base de mayores formas musi-

[103] Natural de Málaga, España, y muy conocido como pianista.

[104] Cornetista y director de estudios musicales en el Colegio San Luis Gonzaga.

[105] Nació en la capital de 3 de marzo de 1864; murió ahí el 27 de junio de 1935. Su primer maestro fué su padre, José María Arredondo. Más tarde fué miembro de la orquesta de la Catedral y tenor solista en esa y otras iglesias de la capital. Fué uno de los organizadores del Octeto del Casino de la Juventud. Compuso también canciones escolares y *criollas.*

[106] Nació en 1875 en Puerto Rico, donde reside actualmente (1944). Compuso sus mejores obras en Puerto Plata.

[107] Estudió en el Colegio de San Luis Gonzaga; tocó requinto en la banda militar bajo la dirección de Betances, actuando también como arreglador y copiador. Cuando murió Betances en 1886, Soler asumió el cargo de director de la banda. Más tarde fué director de la banda municipal y subdirector del Liceo Musical en la capital.

[108] Manuel María del Orbe (1849-1933) fomentó la buena música en los servicios religiosos de la Iglesia Mayor de La Vega, mientras fué su maestro de capilla; su hijo, Manuel María (nacido en 1885) ocupa ahora ese puesto.

[109] Los principales compositores de la música popular de esta época fueron José Julio Acosta, Bernardino Maceo Barba, José María Bustamante, Licón Cambier, Bernardo del Castillo, Tulio Cestero (Castro), Julio Dalmasi, Antonio Galván, José Celito García, Clodomiro Gautreau, Leopoldo Gómez, Rafael M. Gómez, Isidro Henríquez, Calixto Medina, Gerardo Mena, Florípez Mieses (Viuda de Carbonell), Heriberto Pallan, Manuel Prestol, Aquiles Ramírez (Campos), Antonio Ricart, Fernando A. Rueda, Francisco Soñé y Alberto Vásquez.

cales. José de Jesús Ravelo[110] el más conocido de este grupo, ha ejercido gran influencia musical como compositor prolífico, maestro, y organizador de conciertos. Su música, en su mayor parte litúrgica, es sencilla, clara y directa. Sus dos oratorios, *La Muerte de Cristo*[111] y *La Resurección de Cristo,*[112] el *Scherzo all'antico*[113] para orquesta sinfónica, y un cuarteto para cuerdas[114] son ejecutados con bastante frecuencia. Además de una gran cantidad de música religiosa, ha escrito alguna música para banda, piano y órgano, así como también muchas canciones escolares que se han popularizado en toda la República.

El colega de Ravelo, Manuel de Jesús Lovelace,[115] escribió un suite para orquesta sinfónica titulado *Escenas Dominicanas,* y ha sido musicógrafo de los diarios más importantes de la capital. También escribió una historia breve del oratorio,[116] la cual contiene un análisis de *La Muerte de Cristo* de Ravelo.

Gabriel del Orbe,[117] de La Vega, ha compuesto varias piezas para violín y piano y muchas canciones (*lieder*), treinta de las cuales tienen letra del celebrado poeta dominicano Fabio Fiallo.

[110] Nació en la capital el 21 de marzo de 1876; actualmente (1944) reside ahí. Estudió bajo Juan Francisco Pereyra en 1890; de 1894 a 1900 fué director de la Banda Pacificador. Desde el año 1900 ha enseñado en la Escuela Normal, el Instituto Salomé Ureña y el Colegio Santo Tomás—todos ubicados en la capital. En 1904 organizó el Octeto del Casino de la Juventud, cuyos conciertos ayudaron a popularizar la música seria de salón. En 1908, fué el primer director del Liceo Musical, que es el conservatorio patrocinado por el gobierno. En 1928 presidió en el primer Congreso Dominicano de Música; en 1931 fué nombrado director artístico de la estación de radio HIX. En 1934 publicó un estudio autorizado sobre los tres himnos nacionales de la República, titulado *Historia de los Himnos Dominicanos.* En la actualidad (1944) es presidente de la sección de bellas artes del Ateneo Dominicano y se dedica a la composición de nuevas obras musicales con la ayuda de una pensión del gobierno. En septiembre de 1943 contaba ya con 203 obras de varias clases.

[111] Opus 144; compuesto entre el 5 de diciembre de 1938 y el 21 de enero de 1939. Publicado en 1939 por generosidad del Presidente Trujillo.

[112] Op. 185; compuesto entre el 27 de abril y el 14 de mayo de 1942.

[113] Op. 112; terminado en junio de 1930.

[114] Op. 107; terminado en septiembre de 1929.

[115] Nació en la capital el 8 de junio de 1871; estudió ahí en el Colegio San Luiz Gonzaga y más tarde en el "Peabody Conservatory" (Baltimore) y en Francia.

[116] *Notas de Arte . . .*, 1939.

[117] Nació en Moca el 18 de marzo de 1888. Ha estudiado con Henri Mathot, en la *Hochschule für Musik* de Berlín y en el Conservatorio de Leipzig. Ha dado conciertos de violín en las Antillas, Centro América y Venezuela (1917), Berlín y los Estados Unidos (L. Cortijo Alahija, *Santo Domingo,* en *La Música Popular . . .* [1919?], p. 368-370).

El último de este grupo de compositores, Augusto Vega,[118] ha compuesto unas trescientas obras, incluyendo la ópera *Indígena;* dos oberturas para orquesta; *Folklore Sinfónico* (de temas dominicanos) y *Juan Pablo Duarte,* esta última tocada varias veces en los Estados Unidos;[119] dos obras para coro que son muy conocidas en la América latina: el *Himno Filial*[120] y el *Himno Hispano-Americano;* una colección de ochenta y seis canciones escolares y gran cantidad de música bailable.

Los compositores que representan la actual escuela nacionalista moderna de la República Dominicana deben su inspiración y su orientación a Esteban Peña-Morell y a Juan Francisco García. Ambos maestros demuestran ampliamente en sus obras que los bailes nacionales como el *merengue,* el *carabiné* y la *mangulina,* las *tonadas* que los cantores usan en sus improvisaciones vocales, y las leyendas nacionales, pueden servir todos como una buena base para composiciones serias en las formas clásico-tradicionales. Peña-Morell[121] comenzó a principios de la década 1920-1930 a coleccionar sistemáticamente la música folklórica de su país; el resultado de esta investigación, presentado por él en 1929-1930, en su *Folklo-Música Dominicana,*[122] sirvió de base para su poema sinfónico *Anacaona,*[123] la *Sinfonía Bár-*

[118] Nació en Puerto Plata el 10 de octubre de 1885; reside actualmente (1944) en San Pedro de Macorís. Durante un corto tiempo fué discípulo de José María Rodríguez (Arresón); más tarde, de Arturo Cosgaya y Caballo en Mérida, Yucatán. Ha sido profesor en varios conservatorios en Cuba y también director de banda en esa isla. En la República Dominicana ha sido director de la banda municipal de Puerto Plata e instructor en las escuelas normales. Su música ha sido publicado en La Habana, por la Tipografía Musical de Pedro Acosta y, en los Estados Unidos, por Alpha Music (Nueva York).

[119] Compuesta para banda en 1925; arreglada para orquesta en 1940.

[120] Compuesto en 1931.

[121] Nació en la capital en el año 1897; murió en Barcelona, España, el 4 de marzo de 1938. Recibió sus primeras lecciones de Alfredo Máximo Soler, a quien ayudó a dirigir la banda municipal de la capital allá por el año 1915. De 1924 a 1926 fué alumno del compositor español Pedro Sanjuán (Nortes) en La Habana, donde también fué clarinetista profesional y arreglador para la editorial Carteles. Regresó a la República Dominicana por un corto tiempo, y reanudó su trabajo musical en La Habana en 1927. De fines de 1928 al otoño de 1930, se dedicó a componer música en la República Dominicana. Pasó tres años en los Estados Unidos, de 1930 al otoño de 1933, durante los cuales trabajó como arreglador para George Gershwin y Erno Rapee. En 1933 se trasladó a España.

[122] Inédito; el original se encuentra en poder de Enrique de Marchena en la capital.

[123] Compuesto en 1929; más tarde arreglado para banda.

bara[124] y la ópera *Embrujo-Antelano.*[125] Ya en el año 1918, Juan Francisco García,[126] jefe de la actual escuela nacional de compositores, había señalado la ruta a sus colegas más jovenes, no solamente al publicar un *merengue*[127] por primera vez, sino también al demostrarles que el baile nacional podía ser interpretado en formas más amplias de la composición. Constantemente ha usado el material folklórico en su música,[128] la cual ahora incluye tres sinfonías, la *Quisqueyana,*[129] *Popular*[130] y otra obra,[131] que ganó el primer premio en categoría sinfónica en el concurso centenario de 1944; la obertura para orquesta *Advenimiento* y un *Scherzo Clásico;*[132] varias obras más extensas para banda; tres piezas para cuarteto de cuerdas; muchas canciones clásicas y *criollas;* alguna música de salón y mucha música bailable. Con el fin de combinar eficazmente las diferentes formas bailables, originó una forma nueva conocida con el nombre de *sambumbia.*

Inspirados por el ejemplo de García, los compositores más jóvenes han enriquecido la música nacional de tal modo que ahora existen más de veinte obras importantes suyas en el repertorio de la Orquesta Sinfónica Nacional.[133] Los más notables de este grupo son Mejía, Mena, Cerón, Ignacio, Hernández, Díaz, Rivera, Marchena y los tres discípulos de Enrique Casal Chapí: Broüwer, Simó, y Morel.

[124] Compuesta en Santo Domingo en 1922-1923.

[125] *Comedia Lírica en Dos Actos;* compuesta en Cuba y Santo Domingo en 1927-1928. La partitura completa original (2 vols.) y una copia a máquina del libreto se encuentran en el Archivo Nacional de Ciudad Trujillo.

[126] Nació en Santiago de los Caballeros el 16 de junio de 1892. José Ovidio García, a la sazón subdirector de la Academia Municipal de Música en Santiago, fué su primer y único maestro; pero en general puede decirse que él fué su propio maestro. Hasta abril de 1944, fué director de la banda municipal de su ciudad natal; desde entonces ha reemplazado a Edvard Fendler como director del Conservatorio Nacional.

[127] *Ecos del Cibao* (Santiago, R. D., Imp. "La Cuna de América", Roques Román hnos., 1918). Este *merengue* fué popularizado recientemente por Luis Alberti, con el título de *Compadre Pedro Juan.*

[128] Parte de ella ha sido publicada en los Estados Unidos por Alpha Music (que también alquila algunas de sus obras mayores) y por Famous Music Corp., ambas en Nueva York.

[129] Tocada por primera vez por la Sociedad Sinfónica de Santo Domingo el 28 de marzo de 1941.

[130] Terminada en junio de 1943.

[131] Terminada en enero de 1944.

[132] Tocado por primera vez por la Orquesta Sinfónica Nacional (que en las notas subsiguientes aparece abreviada con su sigla OSN) el 23 de octubre de 1941.

[133] Para la lista completa véase *La Nación,* Ciudad Trujillo, septiembre 27 de 1944, p. 11.

Enrique Mejía Arredondo,[134] director auxiliar de la orquesta nacional, ha compuesto dos sinfonías desde el año 1940,[135] la suite para orquesta, *Evocaciones,*[136] el poema sinfónico *Renacimiento,*[137] numerosas canciones,[138] piezas para piano y música bailable. En la actualidad (1944) está terminando un suite de seis bailes, para orquesta.

Luis Emilio Mena[139] ha popularizado los temas musicales nacionales en su *Sinfonía Giocosa* y suite para orquesta *Recuerdos de Infancia,* la cual se compone de trece partes utilizando canciones infantiles tan populares como *Doña Ana, A la Limón, Duérmete Niñito,* la tonada *Ay mi Palomita* y los bailes nacionales *mangulina* y *carabiné.* El poema sinfónico *El Camino del Cielo,* una obertura para orquesta,[140] el *Intermedio Andaluz y Zapateado* para orquesta[141] y las *Tres Preguntas* para flauta y orquesta, gozan de gran popularidad. También ha compuesto mucha música de salón para orquesta y para violín y flauta con piano; piezas para piano[142] y alguna música litúrgica para órgano que es conocida en los Estados Unidos. Sus conocimientos de forma y técnica instrumental son modernos y bien desarrollados.

José Dolores Cerón,[143] que ha sido director de la banda del Primer Regimiento de la capital por espacio de quince años, ha compuesto varias obras de gran originalidad y excelente construcción. Su suite sinfónica, *Enriquillo*[144] y el poema sinfónico *Vírgenes de Galindo,* fueron inspirados por las leyendas indias nacionales; la forma y el arreglo instrumental de

[134] Nació en la capital el 24 de diciembre de 1901; nieto de José María Arredondo.

[135] No. 1 en La Mayor, compuesta en 1941, tocada por primera vez por la OSN, el 23 de oct. de 1941 (la NBC Symphony, bajo la dirección de Frank Black, también ha tocado trozos de ella); no. 2, compuesta para el concurso centenario de 1944.

[136] De motivo indio.

[137] Compuesto en 1931; revisado en 1941-1942.

[138] Editadas por Alpha Music, Doraine Music Publishing Co. y por Famous Music Corp.

[139] Nació en la capital el 12 de noviembre de 1895; enseñó en el Liceo Musical; fué uno de los directores de la Sociedad Sinfónica de Santo Domingo; en la actualidad (1944) es profesor en las escuelas normales de la capital.

[140] Primera versión para orquesta pequeña; arreglada para orquesta sinfónica en 1941; tocada por primera vez por la OSN el 23 de oct. de 1944.

[141] Tocado por primera vez por la OSN el 25 de feb. de 1942.

[142] Editada por Alpha Music.

[143] Nació en la capital el 29 de junio de 1897. También estudió medicina y leyes. Compuso su obra más reciente bajo la dirección de Casal Chapí.

[144] Compuesta para banda en 1935; arreglada para orquesta sinfónica en 1941; tocada por primera vez por la OSN el 28 de enero de 1942.

sus *Tres Preludios*[145] muestran un marcado progreso sobre sus primeras obras. Cerón también ha compuesto *criollas,* música ligera para banda y música bailable.[146]

Rafael Ignacio,[147] de Santiago de los Caballeros, ha trabajado a la par de García. Además de su primera sinfonía,[148] ha compuesto una *Suite Folklórica,*[149] que incluye un uso del *sarambo,* antigua forma de baile que está desapareciendo rápidamente. Se puede observar su concepción, técnicamente exacta y bien coordinada, de los ritmos indígenas en sus numerosos *merengues, criollas* y otras composiciones de música bailable que han sido editadas.[150]

Julio Alberto Hernández[151] publicó la primera colección de canciones y bailes dominicanos en 1927.[152] Es esencialmente un compositor de música de salón.[153]

Ramón Díaz,[154] compositor de la suite para orquesta *Escenas Bíblicas,* el poema sinfónico *Evocación,* una *Elegía*[155] y la *Obertura Hispaniola,* ha

[145] Compuestos en 1942; tocados por la OSN por primera vez el 17 de agosto de 1943.

[146] Editada por The Famous Music Corp.

[147] Nació en San Francisco de Macorís el 15 de junio de 1897. Sus primeros instructores fueron el Padre Andrés Requeña y Oguís Negrette. En septiembre de 1923 tocó en la capital con la banda municipal, bajo la dirección de Ravelo. En 1927 llegó a ser director de la escuela municipal de música en Azúa. El 5 de mayo de 1930, lo nombraron subdirector de la banda militar de la capital donde fué también uno de los fundadores y directores en 1940 de la Sociedad Sinfónica de Santo Domingo. El 23 de junio de 1941 lo nombraron director de la banda militar de Santiago de los Caballeros.

[148] Compuesta para el concurso centenario de 1944.

[149] Primera versión para banda, *Quisqueya Lírica;* más tarde arreglada para orquesta.

[150] Por Alpha Music y Famous Music Corp.

[151] Nació en Santiago de los Caballeros el 27 de septiembre de 1900. Estudió de 1910 a 1912 bajo Pedro T. Camejo, Ramón Emilio Peralta y José Ovidio García; en 1920 bajo Pedro Sanjuán (Nortes) en La Habana. De 1932 a 1936 fué director de varias orquestas sinfónicas de la capital y de la banda municipal de Baní. En abril de 1944, reemplazó a García como director de la banda municipal de Santiago.

[152] *Album Musical* de Julio Alberto Hernández. Vol. 1 [el único que se ha publicado] contiene las formas pianísticas de la música nacional y celebradas composiciones de autores dominicanos. (Santo Domingo, R. D., Tip. del Carmen, 1927).

[153] Editada por Alpha Music y Famous Music Corp.

[154] Nació en Puerto Plata en el año 1901. Estudió bajo José Ovidio García. En la actualidad (1944) es director de la banda municipal de San Cristóbal y toca primer fagot en la OSN.

[155] Tocada por primera vez por la OSN el 23 de octubre de 1941.

compuesto también alguna música para coro,[156] para banda y algunas *criollas*.[157]

Luis Rivera,[158] director de la banda municipal de la capital, es el compositor de una *Rapsodia Dominicana*[159] para piano y orquesta, basada en el popular *merengue Compadre Pedro Juan* y en la melodía folklórica *Maybá*. Su *Poema Indio,*[160] compuesto para narrador, barítono y orquesta, fué inspirado en el tema de José Pathxot sobre Guarionex, cacique indio del distrito de Maguá. También ha escrito mucha música para banda y algunos excelentes *boleros*.

Enrique de Marchena[161] es, en toda probabilidad, el compositor dominicano más conocido en los Estados Unidos. Ocupa un lugar algo curioso en la vida musical de la República Dominicana. Durante varios años ha fomentado la causa del nacionalismo musical en su país, no sólo como autor de una obra sobre la música nacional,[162] sino también como musicógrafo del periódico *Listín Diario,* como conferenciante y como colaborador de las revistas "Musical America" y "Musical Courier". No obstante, de la música de este grupo de compositores, la suya es la que tiene menos sabor nacional, y casi todas sus composiciones tienen un colorido de armonías impresionistas rememorativas de las primeras obras de Debussy. Su suite para orquesta, *Suite de Imágenes,*[163] ha sido ejecutada con bastante frecuencia; en 1943 Marchena terminó un concierto para violín y piano.[164] El poema sinfónico *Arcoiris,*[165] ganador del primer premio, en su categoría,

[156] En particular el *Himno del Partido Dominicano* (1933), el *Himno de la Guardia Universitaria* (1940) y el *Himno a María Trinidad Sánchez* (1944).

[157] Esta música editada por Alpha Music.

[158] Nació en Montecristi el 22 de junio de 1902; su primera instrucción musical se la dieron sus padres. Tocó violín como profesional en Cuba en 1932; luego en México y en Puerto Rico con Ernesto Lecuona.

[159] Compuesta en 1940; arreglada para banda en 1942; tocada por primera vez por la OSN el 23 de oct. de 1941. Esta obra ha sido dedicada al Presidente Trujillo. En la actualidad (1944), Rivera está terminando una segunda *Rapsodia Dominicana.*

[160] Tocado por primera vez por la OSN el 29 de junio de 1942.

[161] Nació en la capital el 13 de octubre de 1908. Estudió en el Liceo Musical y más tarde bajo Peña-Morell. En 1932 fué uno de los fundadores de la Sociedad Sinfónica de Santo Domingo, y luego, Presidente de la Sociedad de Compositores y Autores Dominicanos. En la actualidad (1944) ocupa el cargo de Alcalde Auxiliar del distrito de Santo Domingo.

[162] *Del Areíto de Anacaona al Poema Folklórico . . .* , 1942.

[163] Compuesta en 1941-1942; tocada en su totalidad por primera vez por la OSN el 29 de abril de 1942.

[164] El primer movimiento fué ejecutado en un concierto de música dominicana que tuvo lugar en la Unión Panamericana, Wáshington, D. C., el 5 de dic. de 1943.

[165] Tocado por primera vez por la OSN el 14 de julio de 1944.

en el concurso centenario de 1944, fué compuesto para piano,[166] entre agosto y septiembre de 1941; fué revisado y orquestado en 1943 por Julius Mattfeld.[167] Marchena también ha compuesto alguna música de salón, entre la cual hay composiciones para piano y varias canciones.[168]

La música dominicana recibió un nuevo impulso en 1941 con el nombramiento de Enrique Casal Chapí[169] como director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Este compositor no solamente ha estimulado a los compositores nacionales, tocando sus obras con frecuencia, sino que también ha sido un alentador maestro de la composición. De sus discípulos, los más sobresalientes son Broüwer, Simó y Morel.

Las primeras obras de Ninón de Broüwer (Lapeiretta)[170] son canciones, criollas, y música bailable.[171] Desde 1940, cuando comenzó a estudiar con Casal Chapí, esta compositora ha escrito varias obras para piano del tipo suite de baile del siglo dieciocho, una obra para piano y orquesta, *Abominación de la Espera,*[172] una *Pastoral* para orquesta de salón,[173] la *Obertura Jocosa* para orquesta sinfónica, *Dos Caprichos* para conjunto de viento[174] y un *Suite Arcaica* para cuarteto de cuerdas.[175] Actualmente (1944) está componiendo un ballet, *El Nacimiento de Venus.* Manuel

[166] Bajo la dirección de Casal Chapí.

[167] Véase E. F. Granell, *El Concierto de la Sinfónica,* en *La Nación,* del 21 de agosto de 1944.

[168] Editadas por Alpha Music.

[169] Nieto de Ruperto Chapí, famoso compositor español de *zarzuelas.* Discípulo de Coronado del Campo, Casal Chapí ha escrito varias obras de carácter netamente moderno para orquesta, entre las cuales se pueden nombrar un *Preludio y Rondó* (compuesto entre 1936 y 1937; el *Preludio* ganó primer premio en composición, en Madrid en 1936; un *Preludio* de una *Suite de Música para una Ceremonia Solemne;* la obertura *Cuento de Abril;* el tema, variaciones y finale *Ofrenda;* el prólogo de un ballet, *Introducción y Coral* (compuesto en Madrid en 1932; reorquestado en Francia en 1939); y *Cinco Canciones de Lope de Vega* para soprano y orquesta.

[170] Nació en la capital el 4 de enero de 1907. Dedicó su primer período de aprendizaje al estudio del piano. Fué una de las fundadoras de la Sociedad Sinfónica de Santo Domingo y del Círculo de Bellas Artes (Presidenta). Durante dos años actuó como Secretaria de la Sociedad de Compositores y Autores Dominicanos. En 1944, influyó en la promoción de la celebración anual del Día de Santa Cecilia, que desde entonces ha sido proclamado día festivo por Decreto Presidencial.

[171] Editadas por Alpha Music y Famous Music Corp.

[172] Terminada en 1941; tocada por primera vez por la OSN, con Dora Merten de solista, el 12 de agosto de 1943.

[173] Terminada el 28 de septiembre de 1941.

[174] Terminados el 7 de nov. de 1942; tocados por primera vez por la OSN el 9 de enero de 1943.

[175] Terminada el 14 de dic. de 1941; tocada por el Blech String Quartet en un concierto de la BBC en Londres el 27 de feb. de 1944.

Simó,[176] sin duda alguna el más talentoso del grupo de compositores jóvenes, ha compuesto, bajo la dirección de Casal Chapí, un *Concertante* para quinteto de instrumentos de viento; una *Obertura* y una *Pastoral*[177] para orquesta sinfónica (1941); varias obras para piano y una *Fantasía* para dos saxófonos y banda (1942); un *Preludio y Fuga* para orquesta de cuerdas, la *Sinfonía en Re Mayor*[178] y la cantata *A la Patria,*[179] para solistas, coro y orquesta (1943). El más reciente de los discípulos de Casal Chapí, Antonio Morel (Guzmán),[180] ha compuesto un brillante concierto para orquesta de cuerdas.[181] Es muy temprano para poder juzgar si las tendencias ultramodernas de Casal Chapí podrán o no afectar a sus discípulos al extremo de que, con el tiempo, lleguen a excluir los estilos y formas de música tradicionales.

Infortunadamente, la música religiosa reciente en la República Dominicana ha sido reaccionaria. Es muy interesante notar, sin embargo, que desde 1940 el Arzobispo Ricardo Pittini ha revivido el uso del canto gregoriano, bajo la dirección del Padre Burgoa.

La predilección dominicana por el baile no solamente ha servido de aliento para los compositores de música seria, sino que también ha dado estímulo a más de doscientos compositores de música bailable para componer grandes cantidades de piezas de carácter nacional. De estos últimos compositores, los más conocidos son Luis Alberti (Mieses),[182] Rafael Almánzar,[183] Horacio Arredondo (Sosa),[184] Juan Bautista Espínola y Reyes,[185] Porfirio Golibart (González),[186] Max Guzmán,[187] Medardo

[176] Nació en San Francisco de Macorís el 30 de junio de 1916; inició sus estudios ahí en 1930 en la Academia de Música. En 1935, fué a la capital, donde comenzó a estudiar con Casal Chapí en 1941, y donde es ahora miembro de la banda militar y de la OSN.

[177] Tocada por la OSN por primera vez el 9 de enero de 1943.

[178] Compuesta para el concurso centenario de 1944.

[179] Primer premio en su categoría en el concurso centenario de 1944.

[180] Clarinetista bajo de la banda militar y de la OSN de la capital.

[181] Tocado por primera vez por la OSN el 29 de julio de 1943.

[182] Director de la Orquesta Presidente Trujillo, la mejor orquesta de baile en la República; compositor de muchos *merengues* y *boleros* populares, editados por Alpha Music.

[183] Compositor de canciones, editadas de Alpha Music.

[184] Compositor de *boleros,* editados de Alpha Music and Famous Music Corp.

[185] Nació en La Vega el 24 de junio de 1894; murió ahí el 29 de sept. de 1923. Sus profesores fueron Francisco Soñé y Manuel Pueyo. Compuso más de 500 piezas de música ligera, entre éstas *merengues, danzas,* y *criollas.*

[186] Ha popularizado los ritmos nacionales por medio de sus numerosas actuaciones como cantante y guitarrista. La Famous Music Corp. edita su música.

[187] De Santiago de los Caballeros; compositor de algunas *criollas* excelentes que han sido editadas en su ciudad natal.

Guzmán,[188] Juan Lockward,[189] y Rafael Petitón (Guzmán),[190] compositor de la suite para orquesta titulada *Antillana* y de un cuarteto para instrumentos de cuerda.

El Presidente Trujillo fomenta continuamente la instrucción y ejecución musical. En 1941, fundó el Conservatorio Nacional de Música y Declamación[191] y la Orquesta Sinfónica Nacional,[192] organismos que están bajo la amplia dirección del Secretario de Estado encargado de la Educación y Bellas Artes. El gobierno también mantiene dos bandas militares[193] y dieciséis bandas municipales.[194] La Sociedad de Compositores y Autores Dominicanos[195] proteje los intereses de los compositores y escri-

[188] Compositor de unos *merengues* muy populares y de música de banda.

[189] De Santiago de los Caballeros; muy conocido como cantante de radio y compositor de *boleros.*

[190] Nació en Salcedo el 18 de dic. de 1894. Sus primeros maestros fueron su padre Edilio, y, en 1914, Julio de Arteaga y Ramón Mola en Puerto Rico. En 1940 dirigió la Lira Dominicana, orquesta de baile (organizada en 1939 por José Ramírez Peralta) que tocó en la Feria Mundial de Nueva York. Ha compuesto muchos *merengues, danzas, boleros* y *criollas,* editados por Alpha Music, Doraine Music Publishing Co., y Southern Music Publishing Co.

[191] Hasta abril de 1944, estuvo bajo la dirección de Edvard Fendler y desde entonces bajo la de Juan Francisco García. El Conservatorio Nacional surgió como resultado del Liceo Musical fundado por Ravelo en 1908, que originalmente fué una escuela para enseñanza de piano.

[192] Fundada el 5 de agosto de 1941. El programa del concierto inaugural del 23 de octubre de 1941 fué dedicado exclusivamente a obras de compositores nacionales. Desde entonces, la orquesta, bajo la dirección de Casal Chapí y Mejía Arredondo, ha dado 47 conciertos (al 27 de sept. de 1944) distribuídos en la siguiente forma: 1941, 3 conciertos; 1942, 17; 1943, 17 (incluyendo seis en ciudades del interior de la República). Una Orquesta Filarmónica, fundada en San Pedro de Macorís el 8 de marzo de 1942, dió su primer concierto el 14 de agosto de 1942, bajo la dirección de Gabriel del Castillo, dando lugar de preferencia en el programa a las obras de los compositores dominicanos Bienvenido Bustamante, Horacio Gómez (Pichardo) y Rafael María Veloz. Los miembros de la OSN fueron, en su mayoría, escogidos entre el personal de la Sociedad Sinfónica de Santo Domingo, fundada por un grupo de compositores nacionales el 13 de febrero de 1932 y la cual dió su primer concierto en la capital el 23 de octubre de 1932. En el año 1855 existía ya una Sociedad Filarmónica en la capital.

[193] En la capital (bajo la dirección de José Dolores Cerón) y en Santiago de los Caballeros (bajo la de Rafael Ignacio).

[194] En la capital (Luis Rivera), Santiago de los Caballeros (Julio Alberto Hernández), La Vega (Rafael Martínez), Moca (Arístides Rojas), San Francisco de Macorís (Sixto Brea), Puerto Plata (Manuel Pla Coco), Montecristi (Papito Sánchez), San Pedro de Macorís (Gabriel del Castillo), Seybo (Pedro Julio Gautreau), La Romana (Rafael Sánchez Martínez), Azúa (César Pacheco), Salcedo (Jesús María Gómez), Barahona (Francisco Bello Cairo), San Juan de la Maguana (Carías Lavandiero), Baní (Enriquillo Sánchez), y San Cristóbal (Ramón Díaz).

[195] Fundada el 26 de enero de 1941 por indicación de José Ramírez Peralta.

tores. El gobierno promueve concursos periódicamente; por ejemplo, el concurso llevado a cabo con motivo de las celebraciones centenarias de 1944,[196] que fomentó la terminación de cuatro sinfonías, cuatro poemas sinfónicos y de una extensa obra coral.

La crónica musical ocupa un lugar permanente en los diarios.[197] El más importante de los periódicos[198] dedicados a la música es la *Revista Musical* (fundada el 15 de marzo de 1937) que da lugar preferente a los compositores nacionales y publica algunas de sus obras en cada edición.[199] En la capital se publican, con alguna irregularidad, varias revistas de carácter popular que contienen textos de canciones nacionales y artículos cortos. Las más importantes de este grupo son *Salón Fígaro* y *Cromos*.[200]

A pesar de que las actividades literarias relacionadas con la música han sido algo limitadas, se han dado algunos pasos importantes. Las obras sobre folklore[201] iniciadas por Julio Arzeno,[202] Peña Morell[203] y Marchena[204] son recopilaciones de gran valor. A éstas se deben agregar los artículos biográficos de Fernando Rueda en el *Listín Diario,* la historia de los tres himnos nacionales por Ravelo[205] y, por último, un corto estudio

[196] Se ofrecieron premios en las siguientes categorías: $1,000 por una sinfonía; $600 por una cantata para coro y orquesta; $500 por un poema sinfónico; $200 por un *merengue;* $200 por una marcha militar y $500 por una colección folklórica (este premio no fué otorgado).

[197] Especialmente en la capital, donde Eugenio Fernández Granell y Alfredo Matilla, dos escritores españoles, escriben sus crónicas para *La Nación* y *La Opinión,* respectivamente.

[198] El primer diario que dedicó una sección a la música fué *La Patria Dominicana,* fundado el 16 de agosto de 1855, en el cual aparecía alguna música bailable de compositores nacionales.

[199] Editada con irregularidad; se han publicado tres números (al 5 de octubre de 1944).

[200] Otras son *Canciones Populares, Radio y Arte, Ritmo* y *Romanceros del Trópico.*

[201] Una Sociedad Folklórica Dominicana fué fundada en Santiago de los Caballeros el 3 de agosto de 1944, bajo la dirección del Prof. Ralph S. Boggs de Chapel Hill, North Carolina, quien era catedrático visitante de ciencias folklóricas en la Universidad en la capital (véase *La Nación,* 6 de agosto de 1944, p. 7).

[202] *Del Folk-Lore Musical Dominicano* (Santo Domingo, R. D., Imp. "La Cuna de América", Roques Román hnos., 1927). Antes de su muerte también proyectó la composición de una ópera (prólogo y cinco actos) de motivos indios; véase su libro, *Los Quisqueyanos . . .* , 1925.

[203] *Folklo-Música Dominicana* (inédita).

[204] *Del Areíto de Anacaona . . .*

[205] *Historia de los Himnos Dominicanos . . .* , 1934.

de la música dominicana por Flérida de Nolasco,[206] que desgraciadamente omite la época moderna.

También se deben mencionar los esfuerzos incansables de José Ramírez Peralta para introducir la música de la República Dominicana en los Estados Unidos. No solamente logró publicar sus cinco recopilaciones de la música dominicana[207] sino que también ha sido organizador activo de varios conciertos de la música dominicana[208] y ha tenido a su cargo algunos programas de radio dedicados a importantes obras dominicanas.

Los conciertos de banda han ocupado un papel prominente en la vida musical dominicana. El clima estimula los conciertos al aire libre en cualquier país tropical y la experiencia ha demostrado que la música de banda constituye el medio ideal. Además, ha sido necesario dar importancia a este tipo de música por el hecho de que muchísimos de sus programas contienen obras de carácter nacional y porque la banda ha sido el laboratorio de los compositores nacionales.

Lo que debe recalcarse es la inspiración e influencia que la música popular nacional ha ejercido sobre las obras de los compositores jóvenes de la música seria, como lo demuestra la calidad y cantidad de estas obras durante los últimos años. La ejecución más frecuente de estas obras por diferentes organizaciones musicales en los Estados Unidos estimulará la creación musical en la República Dominicana y estrechará las relaciones cordiales que ahora existen con nuestro vecino latinoamericano más antiguo.

2. El folklore

El Cibao,[209] extensa región fértil al norte de la Gran Cordillera Central, (lámina II) es donde mejor se puede observar el folklore musical de la República Dominicana. Estableciéndose en Santiago de los Caballeros en

[206] *La Música en Santo Domingo y Otros Ensayos,* 1939. La autora de esta obra nació en la capital el 27 de febrero de 1891. También escribió *Cultura Musical,* 1928, un libro de texto sobre la armonía, que también contiene varios ensayos cortos sobre los compositores de otros países; otro libro, *De Música Española,* y varios artículos sobre la música que han aparecido en los periódicos.

[207] Famous Music Corp.: "Famous Dominican Songs", vol. 1 (1941), vols. 2-3 combinados (1942). Alpha Music: "Songs and Dances of the Dominican Republic" (1940), "Popular Airs of the Dominican Republic" (1941), "National Music of the Dominican Republic" (1944).

[208] The Secretary of Peace League Series, Concierto núm. 8, Nueva York, enero 13 de 1939; Concierto de la Unión Panamericana, Wáshington, D. C., 5 de diciembre de 1943.

[209] La región del distrito indio de los *Ciguayos.*

enero de 1944, el autor estudió desde ese punto el material musical de veinte ciudades y sus alrededores.[210] Donde las condiciones lo permitían, se grabaron discos de canciones y bailes con equipo portátil. Se recogieron instrumentos musicales de casi todos los distritos, para el museo del Conservatorio Nacional.

Instrumentos musicales

Empleando la clasificación ideada por Curt Sachs,[211] conviene tomar nota de los instrumentos musicales de la República en la siguiente categoría general: IDEOFONOS, que son, desde luego, materiales sonoros que no requieren tensión adicional, *címbalos, palitos, maracas, güiro* y *marimba dominicana;* AEROFONOS, instrumentos en que el viento activa la vibración, *fututo, flauta de Castilla* y *acordeón;* MEMBRANOFONOS, instrumentos que tienen pergamino ajustado sobre una apertura, *pandereta, balcié, palos* y *tambora;* y finalmente, CORDOFONOS, instrumentos de cuerda que se tocan con la mano o con un arco: *gayumba, guitarra, tiple, tres, cuatro* y *yaguana.*

Los *címbalos* (lámina III) son dos pares de discos circulares hechos de madera dura, generalmente de caoba. Son parecidos a las castañuelas andaluzas y se tocan como éstas pero son menos huecas. El par más pequeño, como de dos pulgadas de diámetro, se engancha con unos cordones a la parte interior de los cuatro dedos de cada mano; el par más grande, como de tres pulgadas de diámetro, se sostiene junto a las palmas de las manos. Este instrumento, generalmente en desuso, se conoce casi exclusivamente a lo largo de la frontera noroeste que colinda con Haití.

Los *palitos* (lámina III) o *claves,*[212] como se les llama en todas las Antillas, son dos palitos redondos de madera dura, generalmente *Lignum-vitae* (guayacán), que se golpean uno contra el otro. Uno se sostiene con soltura en la palma de la mano izquierda, marcando el compás sobre él con el otro sujeto en la mano derecha. Un tipo chato de estos palitos, según se observó en Sánchez, se hacía de madera del árbol de *cabirma;* el tipo cilíndrico que se encuentra en la República se hace generalmente

[210] Enero 18: Monseñor Nouel, Cotuí; enero 19: La Vega, Villa Trinitaria (Guanabano), Moca; enero 20: Jarabacoa, San José de las Matas; enero 21: Janico, Peña (Tamboril); enero 22-23: Santiago de los Caballeros (incluyendo el grupo de San José de las Matas); enero 24: Puerto Plata; enero 25: Altamira, Imbert; enero 26: Salcedo, San Francisco de Macorís; enero 27: Pimentel, Villa Rivas, Sánchez, Matanzas; enero 28: Samaná.

[211] *Op. cit.,* p. 454-467.

[212] De la palabra *clavar.* En España, este instrumento de percusión se conoce como *palotes* o *baquetas.* También se le conoce en Africa (Harold Courlander, "Musical Instruments of Haiti," en *The Musical Quarterly,* vol. 27, p. 382, Nueva York, 1941).

de una rama del árbol de *guayabo,* aunque se puede usar cualquiera madera dura.

Las *maracas* (lámina III), instrumentos muy conocidos en todas las regiones de las Antillas, se hacen de la fruta seca y hueca del *higüero* y luego se rellenan con semillas o piedrecitas. Una maraca encontrada en Cotuí tenía figura de una "Y", formando un par gemelo cuyo volúmen adicional da un tono mejor que armoniza con los tres *palos* grandes o tambores usados en esa región.

El *güiro* (lámina III)[213] indudablemente de origen indio, se hace de la fruta del *higüero.* Esta fruta, llamada también *calabazo,*[214] tiene que estar seca y hueca. Se la hacen estrías horizontales atravezando la mitad de la parte del frente; en la parte de atrás se hace una hendidura para la resonancia y un agujero para el pulgar. Los bordes estriados del *güiro* se raspan con una *púa* (lámina III) hecha de dos pedazos de alambre metálico[215] fijados a un mango de madera que se sujeta con la mano derecha. El *guayo,*[216] variación metálica del *güiro,* es un instrumento construído con lámina de hojalata que se toca en forma parecida al *güiro.*

El origen de la *marimba dominicana*[217] (lámina III) puede venir del "thumb-piano" (piano de pulgares) que existe en toda la costa occidental de Africa. El instrumento dominicano está construído de un cajón de madera del tipo que se usa para empacar, como de unas 18 pulgadas de ancho, 10 pulgadas de hondo y 12 de alto. En un lado de la caja se fijan, con pernos de hierro, de tres a seis púas de metal;[218] exactamente arriba de las púas se corta un agujero para la resonancia. El instrumentista marca el ritmo al lado izquierdo de la caja con la palma y los dedos de la mano, y con una correa de cuero en la mano derecha toca las barras de metal de abajo para arriba. La *marimba dominicana* se usa como un instrumento grave de percusión en el *merengue* y otros animados bailes nacionales.[219]

[213] O *güira;* véase: Pedro Henríquez Ureña, *El Español en Santo Domingo,* p. 124, 125, y 143 (Buenos Aires, 1940).

[214] Conocida en Haití como *dentlé* o *grage* (Harold Courlander, "Haiti Singing", p. 248).

[215] Algunas veces se usa un palito de madera hecho de una rama del *guayabo.*

[216] En realidad utensilio de cocina.

[217] Conocida también en Haití como *malimba, manimba, madimba, m'bila, manimbula, marimba* y *sansa;* en Cuba, como *marímbula* (Harold Courlander, "Haiti Singing", p. 67 y "Musical Instruments of Cuba," en *The Musical Quarterly,* vol. 28, lámina IV, 1-4, al frente de la pág. 239, Nueva York, 1942).

[218] Dos de estos ejemplares se afinan en la siguiente forma: de tres púas—sol, la, re; cuatro púas—fa, sol, la, do.

[219] Una práctica también muy común en Haití (Harold Courlander, "Musical Instruments of Haiti," en *The Musical Quarterly,* vol. 27, p. 380-381, Nueva York, 1941).

En el segundo grupo, ha sido incluido aquí el *fututo*[220] (lámina III), no obstante de que su empleo habitual nada tiene que hacer con finalidades artisticas. Se conocen dos tipos de este instrumento en la República: el primero, hecho de un cuerno de vaca y el segundo, de un caracol grande. El primer tipo,[221] antiguo como el *shofar* de los tiempos bíblicos, es usado por el carnicero del pueblo para anunciar el sacrificio de un animal. Hay dos clases de llamadas que son reconocidas en toda la región: la primera, para puerco y la segunda para res. En Salcedo existe un tipo muy extraño en el siguiente sentido: la punta del cuerno está taponada con cera de abejas en la cual se ha insertado una pluma de ganso, que le da el aspecto de un primitivo instrumento de boquilla. El segundo tipo,[222] derivado de la antigua concha marina india, lo usan los pescadores en el este y nordeste de la República para anunciar su regreso con la pesca del día.

En Pimentel y Puerto Plata se encuentra la *flauta de Castilla* (lámina III) que es una flauta transversal con seis agujeros. Debe su nombre a la *caña de Castilla,* variedad de caña muy alta que se encuentra en las regiones norte-centrales de la República. Las longitudes de los tubos varían y las maneras de afinar son muy variables.[223]

El *acordeón*[224] (lámina IV), de acuerdo con algunos viejos, fué introducido en la República Dominicana hace unos 65 años en Santiago de Los Caballeros por dos comerciantes españoles, Bernabé Morales y Joaquín Beltrán.[225] Las posibilidades armónicas—armonías tónicas y dominantes —de este instrumento, conocido en toda la República, son bastante limitadas e, infortunadamente, han retardado la evolución natural de la música folklórica más antigua.

La *pandereta*[226] (lámina IV), que origina del instrumento de remota antigüedad a veces llamado incorrectamente *tambourine,* es esencialmente el *bendyr* árabe. Un tipo conocido en Cotuí consiste de un trozo de badana ajustado sobre un bastidor de madera circular, al borde del

[220] *Fotuto, jututo,* o *jotuto* (Pedro Henríquez Ureña, op. cit., p. 129, 141, 144).

[221] Conocido en Haití como el *cayambouques* (Harold Courlander, "Musical Instruments of Haiti," en *The Musical Quarterly,* vol. 27, p. 381) y en España, como el *olefán* u *olefante,* el primer nombre apareciendo en la *Chanson de Roland* de la Edad Media.

[222] El *lambi* de Haití (Harold Courlander, "Haiti Singing", p. 251) y el *caracol grande* de España.

[223] Una de éstas se afina en la siguiente forma: fa, sol, la, do, re, mi.

[224] La *ziehharmonika,* inventada en 1822 por Friedrich Buschmann de Berlin.

[225] Véase también: Juan Antonio Alix, El acordeón y el cuatro: p. 158-159; and Dizque: p. 164-165. (In his *Décimas.* Santiago, R. D., Imprenta de J. R. Vda García, 1927).

[226] Conocida en Haití como *basse* (Harold Courlander, "Haiti Singing", p. 156).

cual se fijan pedazos de metal de diferentes tamaños. Antes de usarse se calienta el tambor sobre un fogón. Se toca el ritmo con los dedos de la mano derecha glisando el pulgar derecho sobre el tambor.

El *balcié*[227] (lámina IV), el más pequeño de los tambores de un solo parche llamados *palos,* existe en el suroeste, en Barahona y Azúa, y en el sudeste, en Los Llanos, El Seybo, Higüey y La Romana.[228] Generalmente se toca con los dedos y las palmas de ambas manos, sosteniendo el tambor en posición horizontal.

Los tres *palos* más grandes, o *atabales*[229] que se encuentran únicamente en los distritos rurales de la República y que son totalmente desconocidos en las ciudades, son el *palo mayor,* el *palo segundo* o *alcahuete*[230] y el *palo auxiliar.* Igual que el *balcié,* se construyen de un pedazo ahuecado de roble, con una sola membrana fijada al borde por medio de una aro. Hay variedad de tamaños. Generalmente, el más grande tiene como cuatro pies de alto con un diámetro de 22 pulgadas; el segundo, de tres y medio pies de alto y 16 pulgadas de diámetro; y el tercero, de tres pies de alto con 12 pulgadas de diámetro. Los tambores se colocan en posición vertical, tocándose los dos más grandes con las palmas y dedos de ambas manos, y el más pequeño con dos *palitos.* Estos tres *palos,* que se tocan con una sutileza rítmica asombrosa y gran habilidad técnica, sirven de acompañamiento a un complicado baile ritual llamado el *baile de los palos.*[231]

La *tambora*[232] (lámina III) es el instrumento nacional de la República Dominicana. De los diferentes tipos que se conocen, el más original es el que se construye del tronco ahuecado del árbol de *lana,* que es de meollo muy suave. Las membranas de la tambora, que son de piel de cabra, se montan sobre aros que se sostienen en su lugar con un segundo juego de aros atados con cordón de sisal al tronco de madera. Para la parte superior de la tambora se usa piel de cabro y para la parte posterior, de cabra. Los ritmos principales se tocan con la palma y dedos de la mano

[227] *Balsié, palo echao* o *palo parao;* en Haití el *valsié.* Véase: Rafael Damirón, *Estampas,* p. 133-137 (Ciudad Trujillo, R. D., Imp. Listín Diario, 1938).

[228] Ramón Marrero Aristy, *La Mangulina y el Carabiné en Ciudad Trujillo,* en *La Nación,* enero 26 (Ciudad Trujillo, R. D., 1943).

[229] De el árabe *atabal,* equivalente de tímpano, un instrumento de percusión de tamaño variable.

[230] En idioma criolla *alcagüete,* una persona que sigue a otra persona; también *adulón* y *chulo.*

[231] Esta costumbre es también característica de Haití, donde se usan tres *aradas* (tambores): el *manman, moyen* o *seconde,* y *bula* o *bébé* (Harold Courlander, "Haiti Singing", p. 50, 74).

[232] *Tambourine* en Haití.

izquierda; los ritmos acompañantes, con un *palito* sostenido en la mano derecha. El glisando[233] del pulgar derecho es una costumbre tomada de la ejecución de la *pandereta* y del *balcié*.

La *gayumba* es el más antiguo de los instrumentos de cuerda. Existen dos tipos, ambos poco conocidos: la *gayumba primitiva* o *del monte*[234] y la *gayumba de estilo*. El primer tipo, que tuvo su origen en la región central de Africa,[235] se construye en la siguiente forma: se hace un hueco en la tierra como de dos pies de profundidad y luego se cubre con la corteza seca del *yagüa*, o palma real, estacada al suelo en cuatro esquinas. En el centro de la membrana se fija la punta engrasada de una cuerda de sisal y se ata la otra punta (de la cuerda) a la rama doblada de un árbol. La cuerda, de tono fijo, varía en longitud de cuatro a cinco pies; para cambiar de tono, el instrumentista mueve su puño cerrado para arriba o para abajo de la cuerda. También se golpea la cuerda con un *palito* de unas diez pulgadas de largo y media pulgada de diámetro, que se sostiene en la mano derecha. Se toca *pizzicato* también con el dedo índice de la

249).

[233] En Haití esta operación se llama *ciyé* o *glissade* (Courlander, *ibid.*, p. 156, mano derecha, usando a veces la palma de la mano derecha como resonador acompañante. La cuerda se sostiene con el índice y dedo del corazón de la mano izquierda.

De principio similar es el arpa portátil o *gayumba de estilo,* que con muchas variaciones se encuentra también en la India.[236] La cámara de resonancia consiste de una caja triangular, cuyos lados son como de dos pies de ancho y cuatro pulgadas de alto. Se fija la punta de una rama flexible al centro de un lado del tríangulo y una caja de afinar de madera, con trastes, al extremo superior de la rama. Se extienden tres cuerdas de sisal, o de alambre, desde la caja de afinar hasta el ápice de la base junto a la punta inferior de la rama. A veces se coloca una cuarta cuerda, de tono fijo, al centro de la rama y se suspende del centro de la base exactamente detrás del agujero central de resonancia.[237]

Este último grupo de instrumentos también incluye la *tiple* y varias

[234] Conocida en la misma forma, más o menos, en todas las Antillas, como *wambei, kissumba, valga,* y *tambour maringouin* (*ibid.*, p. 67-68 y lámina al frente de la pág. 65).

[235] Curt Sachs, *op. cit.*, p. 54-55. Un prototipo de este instrumento fué encontrado en unas excavaciones neolíticas.

[236] Curt Sachs., *op. cit.*, p. 54-55.

[237] Se afina más o menos así: sol, do, re, mi.

guitarras de diferentes formas.[238] La *tiple* (lámina V), la conocida en España como *tiple de guitarra* o *guitarrillo,* es una guitarra pequeña de cinco cuerdas de tono sobreagudo.[239] Existen también, además de la guitarra moderna,[240] el *tres*[241] (lámina V), que es una guitarra de tres cuerdas, y el *cuatro*[242] de cuatro cuerdas. Cuando se tocan juntos, la *tiple* es el instrumento melódico, y el *tres* o *cuatro* el armónico.

Canciones

Con excepción de las canciones que acompañan las formas bailables, todo el concepto del canto en la República Dominicana gira alrededor de la aplicación de los motivos básicos musicales establecidos llamados *tonadas*. Matanzas nos brinda los siguientes cantos típicos que son muy populares en toda la República:

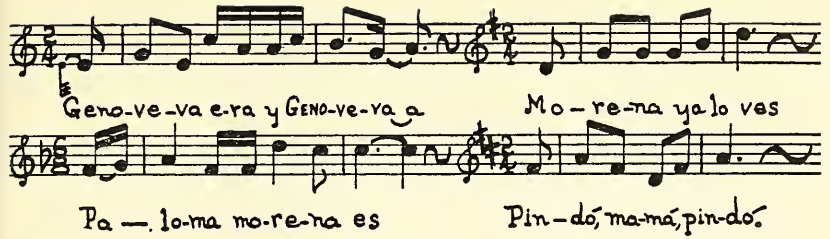
[238] Enrique de Marchena (en su conferencia inédita *La Música Típica Nacional* . . . , 1927) menciona la *yaguana,* instrumento de origen indio similar a la guitarra y hecho de la *higüera.* Se tocan sus cuatro cuerdas con las yemas de los dedos de la mano derecha. Marchena no explica claramente el significado de la afinación, mi si fa re; según se entiende, la palabra *yaguana* viene de *yagua,* o palma real.

[239] A veces llamada *tiplet;* conocida en Puerto Rico como la *bordonuda.* La afinación es: do, fa, si-bemol, re, sol. También se usan las siguientes afinaciones modificadas para ukulele: la, re, sol, do, mi.

[240] Usada casi exclusivamente en el nordeste de la República y afinada en la siguiente forma: mi, do, re, sol, si, mi.

[241] El tipo triangular existe en San Francisco de Macorís y en Imbert; el tipo normal en Santiago de los Caballeros. La afinación es variable, la siguiente siendo un ejemplo: mi mi, do do, sol sol.

[242] Conocido también en Puerto Rico; la afinación más corriente es: do, fa fa, la la, re re; también se puede afinar cuatro o cinco tonos más alto.



Un cantor competente escoge su *tonada* y la canta en una reunión social. Empleando la *tonada* como base musical de una canción completa, procede a improvisar una serie de *coplas* o versos, cuya música deriva del motivo de la *tonada* seleccionada. Las formas de verso que se usan con más frecuencia son la *copla* de cuatro líneas y la *décima*. Al terminar cada línea del verso o a veces después de cada dos líneas, el grupo responde con *chuines*. Las más comunes de estas respuestas,[243] como se les llama en España, son: la primera, una repetición del texto y música de la propia *tonada;* la segunda, usada con más frecuencia en la *plena* o canción de trabajo, que consiste de una contestación silábica sin ningún significado.

Usando como ejemplo una de las *tonadas* más populares en la República, *Paloma Morena Es* (núm. 9), se desarrolla una *copla* de cuatro líneas en la siguiente forma:

[243] Conocidas en la música de los trovadores como *tornadas,* repeticiones de una frase, especialmente en los *gozos* o estrofas de alabanza de la Santísima Virgen o los santos, en los cuales se repiten ciertas frases al terminar cada copla.

Con alguna frecuencia se encuentra una mezcla de *tonada* indígena y canto popular de origen español. Manuel Andrade[244] se refiere al uso de la *tonada, Morena ya lo Ves* (núm. 8, *supra*) en relación con la siguiente bien conocida *jota* aragonesa:

Texto español:

Ayer me has dicho que hoy,
y hoy me dices que mañana,
y mañana me dirás,
que de lo dicho no hay nada.

Texto dominicano:

Morena ya lo ves;[245]
ayel me ha dicho que hoy,
y hoy me dise que mañana,
y mañana me dirá,
qué lalga son la semana!

La *tonada,* como base de una canción improvisada, se usa particularmente en relación con la forma poética que se conoce como *décima.* En la República Dominicana,[246] la forma de décima moderna origina de un prototipo del renacimiento italiano[247] que fué revivido[248] y popularizado

[244] "Folklore from the Dominican Republic," p. 411 (*Memoirs of the American Folk-Lore Society,* vol. 23. New York, American Folk-Lore Society, G. E. Stechert & Co., agents, 1930).

[245] Usado como *chuin* al final de cada línea.

[246] La forma de *décima* es bien conocida también en Argentina, donde se le llama *triste* y la cantan los gauchos con acompañamiento de guitarra; por ejemplos véase: Juan Alfonso Carrizo, *Cantares Tradicionales del Norte . . .* , núm. 1-4, 6-13, 15-16, 18 (Buenos Aires, Cantiello & cía., 1939). En el suroeste de los Estados Unidos subsiste todavía esta forma.

[247] El interés italiano en las nuevas formas de rima se puede observar en la *sestina,* forma similar que consta de seis estrofas de seis versos cada una, seguida por un *terzetto,* siendo así la construcción completa: *estrofa 1,* seis versos; *estrofa 2,* versos 2-6, 1; *estrofa 3,* versos 3-6, 1-2; *estrofa 4,* versos 4-6, 1-3; *estrofa 5,* versos 5-6, 1-4; *estrofa 6,* versos 6, 1-5; el *terzetto* consiste de tres versos, cada uno de los cuales contiene dos hemistiquios que terminan con la palabra de rima del verso respectivo de la primera estrofa de la *sestina;* o sea, primer verso del *terzetto,* versos 1º y 2º de la *sestina;* segundo verso del *terzetto,* versos 3º y 4º de la *sestina;* tercer verso del *terzetto,* versos 5º y 6º de la *sestina.* "Ye Wasteful Words" de Edmund Spenser, en la sección "August" del "Shepheardes Calender" contiene una explicación de esta idea; véase "The Poetical Works of . . . Spenser," p. 450, publicación de Smith y De Selmont (London, Oxford University Press, 1926).

[248] Véase la dedicatoria de Lope de Vega a Espinel en la comedia del primero, titulada *El Caballero de Illescas,* parte XIV (1620), en la cual se declara que España debe mucho a Espinel, particularmente por haber sido él quien introdujo la *décima.*

en España por el poeta lírico Vicente Martínez Espinel (1550-1624).[249] Conocida originalmente como *décima* o *decena,* esta forma[250] era un poema compuesto de diez versos octosilábicos en medida trocaica, con la rima fija, *abba; accddc,* formando una *redondilla* los primeros cuatro versos. La *espinela,* como se le llamaba a la muerte de Espinel en 1624, era una extensión de la estrofa original de diez versos, construída en la siguiente forma: a la estrofa *décima* básica o *pie,* Espinel le agregaba tres más de la misma estructura, precediendo a los cuatro *pies* una *cuarteta.* Los versos de la *cuarteta* se incorporaban a los cuatro *pies* de la *décima* en la siguiente forma: el primer verso de la *cuarteta* se repetía como el décimo o último verso del primer *pie;* el segundo verso de la *cuarteta* como el último verso del segundo *pie;* el tercer verso de la *cuarteta* como el último verso del tercer *pie;* y el cuarto y último verso de la *cuarteta,* el último verso del cuarto y último *pie.*[251] Esta forma enmendada, que gozó de inmensa popularidad en España,[252] se introdujo en Santo Domingo en el siglo diecisiete y desde entonces ha ocupado un lugar muy importante en la vida cultural de su pueblo.[253]

Los temas de las *décimas* son de carácter sentimental. Las cuatro más populares son la *décima en amor, décima en queja, décima a lo Divino,* y *décima en desprecio.*[254] En las primeras tres el uso de la *cuarteta* es opcional; en la última, no se usa jamás.

La idea de la *décima en queja* o *cantar en porfía,* como se le dice comunmente, es "enshrined in Virgil's *Eclogues* and in the *Idylls* of Theocritus." En la música de los trovadores y *trouvères,* se conoce el concurso

[249] Conocido como el autor de la novela picaresca *Relaciones de la Vida del Escudero Marcos de Obregón* (1618); véase Juan Millé y Giménez, *Sobre la Fecha de la Invención de la décima o espinela,* en *Hispanic Review,* vol. 5, p. 40-51 (Lancaster, Pa., 1937).

[250] Muy corriente en Santo Domingo en el siglo diecisiete; véase, por ejemplo, Pedro Henríquez Ureña, *La Cultura y las Letras Coloniales en Santo Domingo,* p. 159 (Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1936).

[251] Se pueden observar algunos ejemplos por Espinel en su *Diversas Rimas* (Madrid, 1591). Letrilla, uno de sus primeros poemas, usa un *terzetto* en vez de una *cuarteta,* y tres *pies* en vez de cuatro; véase J. D. M. Ford, "A Spanish Anthology . . . ," p. 146-147 (New York, Silver, Burdett & co., 1917).

[252] Se encuentran ejemplos magníficos en las obras de Lope de Vega *La Circe* (1629), *Laurel* (1630) y *La Dorotea* (1632), y en *Los Balcones de Madrid* (1632) de Tirso de Molina.

[253] El gran poeta dominicano del pueblo, Juan Antonio Alix, luchó enérgicamente para popularizarla.

[254] Ramón Emilio Jiménez, *Al Amor de Bohío* (*Tradiciones y Costumbres Dominicanas*) vol. 1, p. 87-91 (Santo Domingo, R. D., Virgilio Montalvo, 1927).

de canto como *tenso* y *partimen* o *jeu-parti*.[255] Originando de los prototipos españoles que fueron influídos por la música de los trobadores provenzales,[256] el *cantar en porfía*[257] en la República Dominicana es una especie de concurso de canto entre individuos o grupos que se proponen resolver, en forma musical, cualquier desacuerdo que pueda ocurrir en la vida cotidiana.[258] El auditorio sirve de juez y, en vez de rendirse una decisión formal, cada oyente decide quién es, en su opinión, el mejor cantador. Los textos, desde luego, siempre son improvisados y adaptados a la forma de la *décima.*

He aquí un típico *cantar en porfía.*[259] Los concursantes forman dos equipos compuestos de dos hombres cada uno. Generalmente, el concurso puede durar varias horas; pero, por razones prácticas, se pide a cada uno de los cuatro concursantes que contribuya solamente con un *pie.* Se notará que se repiten los dos últimos versos de cada *pie;* este mecanismo da al disputador del equipo contrario la sugestión para su primer verso. La *tonada Morena ya lo Ves,* que sirve de base musical para esta décima, es también el *chuin* que repite el auditorio al final de cada linea:

MORENA YA LO VES

Pie 1
Equipo 1, no. 1

Morena ya lo ves;[260]
A mí me daban la fama
de que ustedes eran cantadores;
y me han salido sembradores
de yuca amarga en la costa.
Conmigo si se sofocan
porque yo si sé cantar;
soy vara de abarrenear

[255] Alfred Einstein, "A Short History of Music," p. 34 (New York, Alfred A. Knopf, 1938).

[256] Henri Prunières, "A New History of Music . . . ," p. 37, 40 (New York, The Macmillan co., 1943).

[257] El carácter espontáneo del *cantar en porfía* se describe en la República Dominicana con la frase *media-tuna,* no siendo conocido el origen de dicho nombre. *Tuna* significa desocupado, vagabundo; *tuna en tuna* es una expresión dominicana que significa "pasar el tiempo". En *Del Areíto . . .* (p. 35) Marchena dice que la frase *media-tuna* puede venir de *tuneros*—los juglares ambulantes de España. Véase también: Ramón Emilio Jiménez, *op. cit.,* p. 92-96.

[258] Max Henríquez Ureña nos describe una escena típica dominicana en la cual se organiza un *cantar en porfía,* en *La Conspiración de los Alcarrizos . . . ,* p. 241-251 (Lisboa, Portugal, Sociedade Industrial de Tipografia, 1941).

[259] Grabado en Santiago de los Caballeros el 23 de enero de 1944.

[260] Este verso o *chuin* es la contestación coral al final de cada verso de la *décima.*

de abarrenear soy vara;
soy peje que corta el agua
y remolinos en el mar;
soy peje que corta el agua
y remolinos en el mar.

Allá hay muchos pescadores
que creen que saben pescar;
tiran su anzuelo en el mar
y ellos son los que se cogen.
Pie 2
Equipo 2, no. 1
Allá hay muchos cazadores
que hacen las aves volar
a tiempo del peje picar
alzan la vista para el cielo
pierden el peje y el anzuelo
el que no sabe pescar;
pierden el peje y el anzuelo
el que no sabe pescar.

Yo soy el rey de los reyes,
el señor de los señores,
el cantor de los cantores,
mortaja del que se muere;
Pie 3
y por si acaso tú fueres
Equipo 1, no. 2
el que ha venido a cantar
tendrás que desbumillar
un millón de mi talento
yo corto el entendimiento
si vuelas puedes escapar;
yo corto el entendimiento
si vuelas puedes escapar.

Yo en Versaluna canté
con un cantador que había
y tuvimos produciendo
treintiseis años y un día.
Pie 4
No me cantes fantasías
Equipo 2, no. 2
que soy un cantador atroz,
soy un cantor muy veloz
que le canto en todos los tonos,
cantando del tinto al coro
y aquí nada más mando yo;
cantando del tinto al coro
y aquí nada más mando yo.

Los cantos religiosos de la República Dominicana ocupan lugar de importancia en la vida social de los campesinos; en las ciudades, el uso de la música sagrada se limita exclusivamente a los servicios de la iglesia. Existen dos celebraciones de práctica corriente en las secciones rurales: la *vela de muerto* o *rincón* y la *vela de ofrecimiento* o *vela de canto*.[261]

La *vela de muerto* se celebra a los nueve días[262] de la muerte de la persona.[263] Es una ceremonia para despedir el alma del difunto, y se lleva a cabo en casa de éste. Consiste de oraciones o *decenarios,* dichos por un rezador que escoge a los que han de acompañarlo en las plegarias. Por espacio de unas dos horas reza y canta ante un altar o *túmulo,* y el grupo presente responde en coro empleando el mismo texto o una contestación silábica. Los del círculo exterior de este grupo y otros en las habitaciones contiguas se dedican a los festejos y a la parranda. Esta ceremonia se repite en más o menos la misma forma en el aniversario de la muerte.[264]

La *vela de ofrecimiento,* algo parecida a la *vela de muerto,* puede celebrarse a cualquier tiempo, aunque, por lo general, tiene lugar en el Día del Santo. El propósito de esta *vela* es de rezar por el alma de un miembro de la familia que ha muerto en algún lugar lejano, pedir lluvia, alivio de algún mal, éxito en alguna empresa, etc. El grupo reza durante unas dos horas, igual que en la *vela de muerto,* dedicándose luego el resto de la noche a la fiesta y la parranda, con *merengues* (en particular en la frontera noroeste con Haití), adivinanzas, juegos y concursos de canto.

Entre los más devotos de la población campestre, y con el mismo fin, el *rosario* o la procesión religiosa sustituya a la *vela de ofrecimiento.* Una imagen de la Santísima Virgen, o de algún santo, encabeza la procesión que, en su mayoría, se compone de mujeres, niños y viejos beatos. Siguiendo al porta-imagen una persona de edad, a quien se conoce como *el que lleva el tercio,* va dirigiendo los cantos. Tras este cantor va la orquesta, que se compone de un *acordeón* y unas *tamboras*.[265] La procesión se lleva a cabo durante tres períodos conocidos como *tercios,*[266] que ocurren

[261] Jiménez, *op. cit.,* p. 23-28, 152-157, 158-160. La reunión social secular se llama *velada.*

[262] El período de nueve días se conoce como *velorio.*

[263] La música se permite solamente en el caso del entierro de un niño, y entonces la ceremonia se llama *baquiní* o *angelitos.*

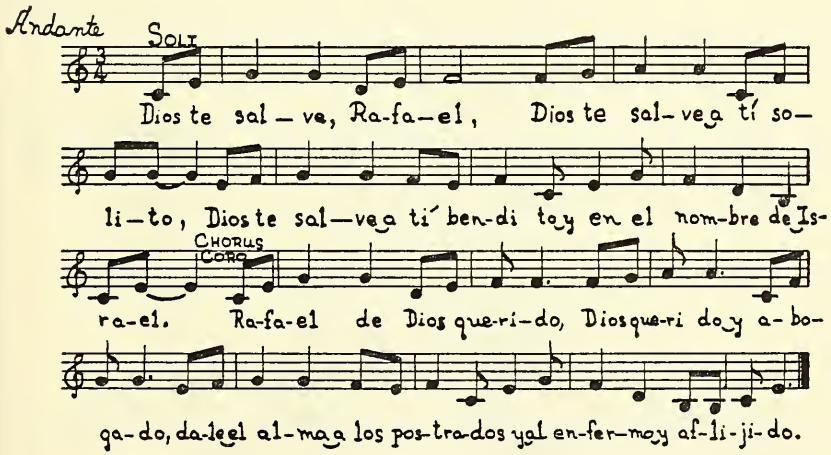
[264] Conocida en algunos sectores como *cabo de año* o *banco.*

[265] Nunca se usa el *güiro;* en algunas regiones, la guitarra toma el lugar del *acordeón;* en la vecindad de Bonao, los miembros de la procesión también tocan *panderos.*

[266] La idea del *rosario* originó de la liturgia católica en que los misterios del rosario o *misterios de María,* se componen de quince decenarios o *descansos,* divididos en *tercios* de cinco cada uno.

a la puesta del sol, en la media noche y al amanecer. Cada *tercio* consiste de *rezos* u oraciones y cantos religiosos como la *Salve, Ave María, Pater Noster, Gloria Patri,* letanías y versos improvisados que alaban a la Santísima Virgen.[267] Saliendo de cierto punto en el pueblo, la procesión se dirige a uno o más de los *calvarios* o altares en el camino. Cuando llega a un *calvario,* se detiene un rato y los fieles cantan varios himnos especiales.[268] La procesión puede también detenerse a rezar frente a alguna casa, si alguien lo solicita. Cuando esto sucede, el dueño de la casa da una limosna al jefe de la procesión, de acuerdo con sus recursos, fervor religioso, o tipo de dolencia de que sea víctima alguno de los miembros de la familia del contribuyente.[269]

En sentido musical, estas canciones religiosas son esencialmente solos con respuestas antífonas corales, ya sea en el mismo texto o en alguno diferente. La siguiente es una típica *Salve*[270] del *rosario;* se compone de una *copla* de cuatro versos cantados en coro por un pequeño grupo de mujeres, repitiendo el grupo entero la misma melodía con una *copla* diferente de cuatro *versos.* Ésta fué repetida cinco veces:


Andante
Solo
Dios te sal – ve, Ra-fa-el, Dios te sal-ve a tí so-
li-to, Dios te sal-ve a tí ben-di to y en el nom-bre de Is-
Chorus
Coro
ra-el. Ra-fa-el de Dios que-ri-do, Dios que-ri do y a-bo-
ga-do, da-le el al-ma a los pos-tra-dos y al en-fer-mo y af-li-ji-do.

[267] No se acostumbra cantar el *Credo* por no ser éste parte del *tercio de María.* En ciertos lugares, especialmente en La Vega, se celebra el *rosario de la flor.* En éste, la procesión lleva flores que se ponen en el altar de la Santísima Virgen; la única diferencia entre éste y el *rosario* corriente está en la repetición más frecuente de un himno floral de origen español (Andrade, *op. cit.,* p. 416-417) .

[268] En Andrade, *ibid.,* p. 414-416, aparecen varios ejemplos.

[269] Jiménez nos describe un *rosario* típico, (*op. cit.,* p. 39-43).

[270] Grabada en Puerto Plata el 24 de enero de 1944.

Con excepción de los cantos que se relacionan con las formas de baile, el canto secular de la República se identifica, en su mayor parte, con el trabajo. La canción de trabajo de las juntas o compañías que son cooperativas de trabajo organizadas, se conoce como *plena*. Como todas las canciones de trabajo, las *plenas* sirven para contrarrestar la monotonía de la labor persistente, ya sea chapeando caña, tumbando árboles o construyendo carreteras. La *plena* se compone generalmente de versos cortos cantados por un cabecilla y contestados, cada uno, con *chuines* silábicos corales. Con frecuencia, sin embargo, el cabecilla usa como medio una *copla* de cuatro versos a la cual se le da la misma clase de respuesta coral. Siempre que se puede, se incluye el acompañamiento de un pequeño grupo de instrumentos de percusión compuesto de *güiro, maracas* y *tambora* o *palos*. El tema del texto de la *plena* puede referirse al propio trabajo o a algún acontecimiento transitorio.

La siguiente *plena*[271] está en la forma de verso[272] con la respuesta coral en las sílabas *o-a*:

Domitila y Trinidad[273]

o-a;[274]
Jó [yo] salí de Santo Domingo
y salí de madrugá[da],
en mi caballo amarillo
y la usa colorá[da].

Me vine por San Cristóbal
y [me] salí a Jamasá;
de ahí me fuí a la Victoria
y [me] pasé para Boyá.

Pasando por Monte Plata
con una muchacha atrá[s],
traía los bolsillos llenos
de firula colorá[da] . . .

La *criolla,* serenata indígena sentimental de la República, es de origen algo dudoso.[275] Esta forma de canto[276] es una quasi barcarola que

[271] Grabada en La Vega, el 19 de enero de 1944.

[272] Se refiere a varios otros tipos de *plena* en Jiménez, *op. cit.,* p. 97-101 y Arzeno, *op. cit.,* p. 59-61.

[273] Nombres de dos muchachas.

[274] *Chuin* coral que se repite después de cada dos lineas.

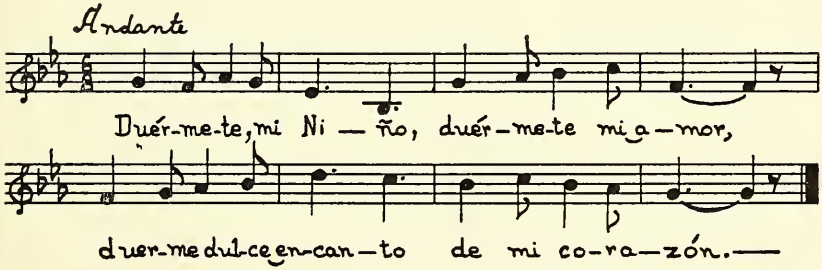
[275] Arzeno, *op. cit.,* p. 16, insiste en que la *criolla* es una importación del exterior; pero las páginas 74-75, *ibid.,* contienen una verdadera *criolla* (pero no bajo ese nombre), "Dorila", compuesta por Alberto Vásquez, *c.* 1900. Esta composición, de acuerdo con Arzeno, es una verdadera serenata indígena.

[276] Existe una forma similar en Colombia (*bambuco*) y en Cuba.

se conoce generalmente como una forma en dos partes, cada parte compuesta de dieciséis compases repetidos, la primera en tono menor y la segunda en mayor. Cuando se agrega una tercera parte, la relación de la clave es tónica-menor, relativa-mayor y tónica-mayor, repitiéndose todas las partes. El elemento más característico de la *criolla* es la mezcla de compases de 6/8 y 3/4.

Los cantos[277] y juegos para niños, en la República Dominicana, representan quizás el eslabón musical que une más estrechamente a este país con España. *A la Limón, Arroz con Leche, Doña Ana* y *Duérmete, mi Niño,* las canciones más populares de la infancia, se cantan aún con la melodía española original; los textos, sin embargo, varían de acuerdo con el local. La siguiente canción de cuna,[278] *Duérmete mi Niño,* es conocida, no solamente en la República sino también en El Salvador, en todas las Antillas y en Chile:[279]

DUÉRMETE, MI NIÑO



2.

Ay, mi palomita,
la que yo adoré,
que nació allá,
y voló y se fué.

3.

Ella no comía
ni trigo, ni arroz,
y se mantenía
sólo con mi amor.

4.

(1° verso está repetido.)

[277] Varios ejemplos citados por Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 53-57; y por Arzeno, *op. cit.,* p. 87-96.

[278] Grabada en Salcedo, el 26 de enero de 1944.

[279] Véase variaciones de texto en Andrade, *op. cit.,* p. 407; Arzeno, *ibid.,* p. 117, 118; Jiménez, *op. cit.,* p. 81; y en Tomás Hernández Franco, *Apuntes Sobre Poesía Popular y Poesía Negra en las Antillas,* p. 37-38 (San Salvador, El Salvador, Talleres Gráficos Cisneros, 1942).

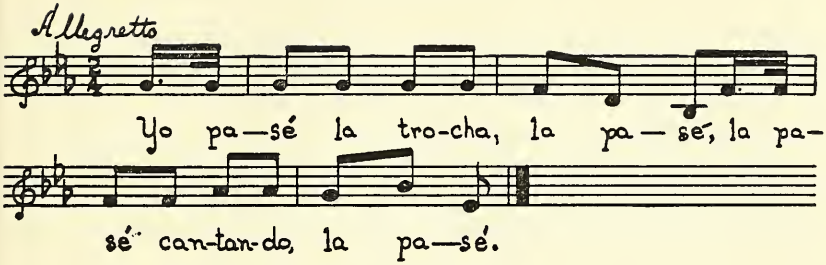
Los juegos de niños más populares son *El Arení* y *La Trocha.* El primero,[280] por el estilo de nuestro *The Farmer in the Dell,* consiste de dos figuras: en la primera figura, el niño que se encuentra en el centro del círculo escoge un compañero entre grupo, y los dos, dentro del círculo exterior que se mantiene inmóvil, dan vueltas y cantan cogidos de las manos; en la segunda figura, el primer niño escoge otro compañero del grupo y su compañero anterior vuelve a formar parte del círculo. Esta vez, la pareja baila en el centro del círculo y los que forman este círculo giran en dirección contraria. Se sigue cambiando de una figura a la otra hasta que todos han participado en el juego como parejas individuales:

El Arení

Allegro
El are — ní del ma — tu — tí, que tu no
sa-bes que co-mo vi-vo, na-da más pen-san — do en
tí. Ca-ramba, sí! Ca-ram-ba, ay nó! Ca — ram-ba, con el a-re-
nó? Ca-ram-ba, que si hu-bie-ra táo! Ca-ram-ba, lo hu-bie-ra bai — láo!

El segundo juego, *La Trocha,*[281] parecido a *London Bridge Is Falling Down,* consiste de dos filas de niños mirando una hacia la otra y formando un arco con las manos. La pareja final pasa debajo del arco por el centro de las dos filas. Cuando llega al otro extremo se coloca en su posición inicial mientras va pasando la otra pareja:

[280] Grabado en Altamira, el 25 de enero de 1944.
[281] Grabado en Puerto Plata el 24 de enero de 1944.



Bailes

Los bailes en la República Dominicana son de origen africano y español. En sentido general, el primero de estos tipos va desapareciendo de la República rápidamente y sólo existe ahora en las regiones campestres más alejadas.[282] Además, el tipo español ha sido sustituído en las ciudades por el baile moderno de salón que se baila en los Estados Unidos y los países latinoamericanos. Las excepciónes del baile nacional, son, desde luego, el *merengue* y su derivado, el *pambiche*.

Igual que el *merengue* en popularidad, el *baile de los palos*[283] se relaciona muy estrechamente con la vida cotidiana de los campesinos. En realidad, no es un baile sino un ceremonial de canto en el que se emplean textos populares o religiosos, o una combinación de ambos, ya sea en forma de *décima* o de *copla* de cuatro versos. En cualquiera de estas formas, el *chuin* es del tipo de contestación silábica que se usa en la *plena*. El grupo instrumentista se compone de tres *palos* y puede incluir *güiros* y *palitos* tocados en cualquiera superficie resonante. El protagonista del *baile de los palos* es el principal cantante, quien además toca el *palo mayor*. Limitándose únicamente a la forma poética, se le permite la mayor libertad en el uso de los ritmos variantes, que a su vez inspiran el ritmo acompañante que aporta el resto del grupo con los instrumentos de percusión. Lo más característico de esta función es la interpolación del cantante principal, en

[282] Domingo Prat, *Diccionario . . . de Guitarras . . .* (Buenos Aires, Romero y Fernández, 1934) menciona los siguientes bailes que ya han desaparecido totalmente de la República: el *capuchino,* la *gayumba* y el *retambo,* todos conocidos en las Antillas y especialmente populares en Santo Domingo durante el siglo dieciséis; el primero de este grupo se hizo muy popular en España a fines del siglo dieciséis. Jiménez, *op. cit.,* p. 274-275, se refiere al *chenche,* baile de una sola pareja, y al *guayabín,* de una o más parejas, que se bailaban en la costa noroeste; ambos bailes son casi desconocidos actualmente.

[283] También conocido como *baile de los atabales.*

ciertos momentos, de un texto hablado, durante el cual el acompañamiento y las contestaciones del coro continúan. Cuando se usa la forma de *décima,* la *cuarteta* sugiere la idea para la unificación de la estructura poética; en el caso de la forma de *copla,* el elemento unificador, además de la interpolación hablada, es la repetición de cada tercera *copla,* cambiando las dos primeras en cada sección.[284]

El *carabiné,* baile casi desconocido ahora en la República, fué introducido en Galá en 1805, en un campamento de soldados invasores haitianos bajo el mando de Jean Jacques Dessalines.[285] El nombre le viene de la *carabina,*[286] rifle que el haitiano cargaba sobre su hombro mientras bailaba. Es imposible saber cuál fué la contribución de los prisioneros dominicanos en este campamento a las formas melódicas y rítmicas de *carabiné;* se asegura, sin embargo, que el *carabiné* inmediatamente formó parte de la vida artística de Haití, en donde aun hoy día se baila.[287] Según la descripción de las figuras que nos han dado algunos ancianos, se sabe esto únicamente: (1) que el *carabiné* era un baile de grupo dirigido por un *bastonero* que no tomaba parte en él, pero que dirigía los cambios de figuras; (2) que el baile era precedido por un paseo; (3) que la primera figura consistía en una formación concéntrica circular en la cual los hombres y las mujeres quedaban unos frente a los otros; (4) que los participantes, girando en dirección opuesta a la marcha del reloj, hacían figuras como el *dos-a-dos* y el "swing your partner", cambio hacia el baile de parejas sueltas en medio de un baile de grupo, como en el "Virginia Reel", alternando con un restregamiento de pies que se llamaba *escubillar.* Debe de haber duda en lo que se refiere a la música misma, puesto que los diferentes ejemplos que fueron cantados o tocados para el autor, o estaban en pugna o eran demasiado vagos rítmicamente para distinguirlos.[288]

[284] Para una descripción típica y vívida del *baile de los palos,* véase J. Forné Farreres, *Paisaje y Acento . . . ,* p. 87-98 (Ciudad Trujillo, R. D., Ediciones "La Opinión", 1943).

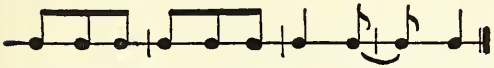
[285] Sócrates Nolasco, *Dessalines y el Carabiné,* en *Viejas Memorias,* p. 11-15, (Santiago de los Caballeros, R. D., Editorial El Diario, 1941).

[286] O *carabinier,* galicismo haitiano; véase Pedro Henríquez Ureña, *El Español en Santo Domingo,* p. 135.

[287] Harold Courlander, "Musical Instruments of Haiti," en *The Musical Quarterly,* vol. 27, p. 373, nota 5 al pie de la pág.

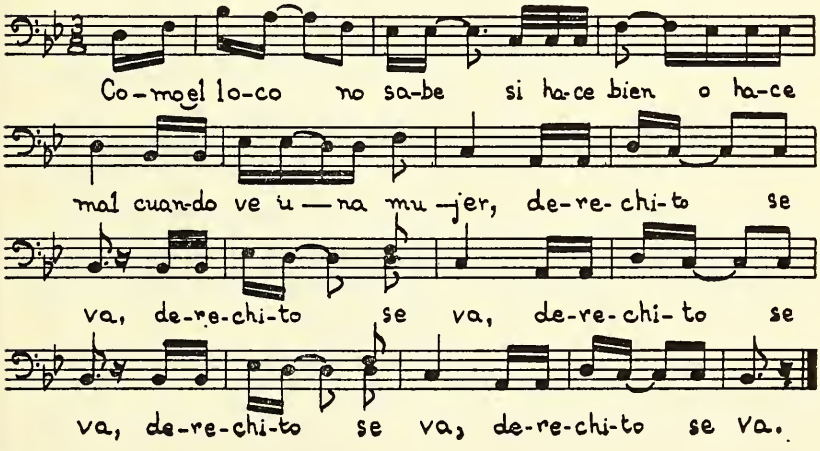
[288] Varios compositores nacionales, por ejemplo, han clasificado *Cara Sucia, Compra Jabón,* melodía muy popular en la República, como un *carabiné;* sin embargo, parece ser una *habanera* adaptada al texto de una canción infantil. Arzeno, *op. cit.,* p. 104, incluye esta melodía en una sección dedicada a *boleros.* Una grabación hecha por el autor en Santiago de los Caballeros, que anteriormente había sido clasificada por el cantante como una *carabiné,* después de haber sido analizada resultó ser un *sarambo,* a pesar de que parecía estar dirigido por un bastonero de la *carabiné.*

La *mangulina,* cuyos antecedentes son también prácticamente desconocidos, se encuentra muy rara vez hoy día y únicamente en la región suroeste, cerca de Baní. Es posible que el título de ésta sea el nombre de una mujer[289] o que se refiera a la flor del mango.[290] Se sabe que este baile fué popular hacia el año 1855.[291] Peña-Morell[292] nos asegura que viene del *zortzico* español que se escribía en compás de 5/4 o 5/8. Sin embargo, según un ejemplo que se tiene de Juan Bautista Alfonseca y otro que forma parte de la colección de un cantante de coplas,[293] parece que su origen más probable es la *seguidilla,* escrita en 3/8 pero con una mezcla de 3/4 así:



. Hoy en día, sin embargo, esta preocupación sobre el aumento rítmico en la *mangulina* ha desaparecido, como se verá en el siguiente ejemplo que no tiene alteración alguna:[294]

Derechito


Co-mo el lo-co no sa-be si ha-ce bien o ha-ce
mal cuan-do ve u — na mu — jer, de-re-chi-to se
va, de-re-chi-to se va, de-re-chi-to se
va, de-re-chi-to se va, de-re-chi-to se va.

[289] Confirmado en el poema de Félix María del Monte, *El Banijelo y la Jibarita,* 1855 (Rodríguez Demorizi, *op. cit.,* p. 232), y en un poema anónimo citado por Flérida de Nolasco, *op. cit.,* p. 67.

[290] Marchena, *Del Areíto . . . ,* p. 41.

[291] Rodríguez Demorizi, *ibid.,* p. 94, se refiere a una sátira política, en forma de verso, que fué cantada con *aire de mangulina* en 1857.

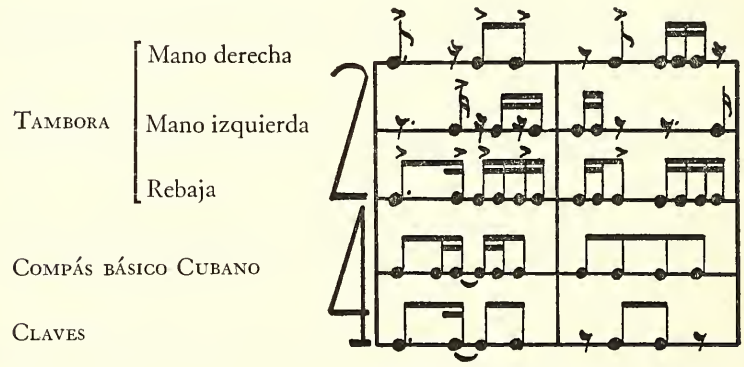
[292] Marchena, *ibid.,* p. 40, 42.

[293] Nicolás Casimiro; grabado en Monseñor Nouel, el 18 de enero de 1944.

[294] Varios músicos españoles que han oído esta *mangulina* aseguran que es muy parecida a la *muiñiera,* un canto-baile de Galicia.

En los bailes más populares de la República, sin embargo, este procedimiento de ritmos contradictorios, conocido en los países hispanos como *atravesarse,* está siempre presente en el acompañamiento. Se puede observar este mecanismo en la siguiente discusión sobre el *bolero,* el *sarambo* y el *merengue,* con sus *derivados,* el *pambiche* y la *yuca.*

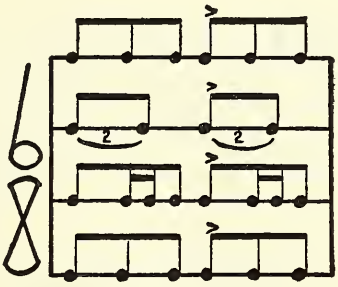
El *bolero* que se baila en la República es esencialmente el mismo que tuvo su origen en la parte oriental de Cuba, apareciendo más tarde en La Habana y a fines del siglo diecinueve en la República Dominicana.[295] A diferencia del baile español del mismo nombre, el *bolero* de las Américas es un baile en compás de 2/4 en tiempo *andantino,* compuesto de una introducción de cuatro u ocho compases, una estrofa de dieciséis compases y un estribillo de dieciséis o treinta y dos. Las diferencias regionales de este baile se deben a los ritmos indígenas que se identifican con los instrumentos de percusión del país. Por lo tanto, en la República, la *tambora* (tocada para este baile como en el *balcié,* sin *palitos*) da los acordes rítmicos que identifican al *bolero* como un baile dominicano en vez de cubano:



Se debe notar que cada uno de estos ritmos de dos compases representa únicamente la forma más sencilla; pueden haber muchas variaciones, de acuerdo, desde luego, con la habilidad e imaginación del instrumentista. Tampoco se pueden describir en la escritura musical muchas de las delicadas variaciones de volúmen y de tono que interpreta el instrumentista en el caso del *bolero,* las cuales se producen tocando el tambor con la palma de la mano y los dedos.

[295] Emilio Grenet, *Música Popular Cubana . . . con un Ensayo sobre la Evolución Musical en Cuba . . . ,* p. xxxviii-xxxix (Habana, 1939); véase también: Eduardo Sánchez de Fuentes, *El Folk-lor en la Música Cubana,* p. 81-90 (Habana, 1923).

El sarambo[296] o zapateo,[297] como a veces se le llama,[298] viene del *zapateado,* un baile español andaluz. Es esencialmente el zapateo español bailado en parejas; sin embargo, ha adquirido ciertas características nacionales en la República mediante la interpolación de una sección en el baile que permite la participación del grupo entero. En esta interpolación, llamada el *callao,*[299] los instrumentos melódicos de la orquesta dejan de tocar, y siguen tocando únicamente los instrumentos de percusión, mientras escubillan todos los bailarines. Musicalmente, el *sarambo* es un baile rápido de 6/8 que, generalmente, se acompaña con un trío típico compuesto de *acordeón, güiro* y *tambora,* esta última sostenida verticalmente y tocada sin *palito,* usando únicamente las manos en la membrana del centro y en el aro del instrumento. El ritmo del *sarambo* está basado en un compás uniforme, acentuado fuertemente en el tiempo débil.



El baile más popular de la República es el *merengue.*[300] A pesar de que este baile se conoce desde hace unos cien años, la forma moderna no se estableció hasta el año 1918, cuando Juan Francisco García editó una

[296] Para una descripción de este baile véase René Carrasco, *El Sarambo,* en *Folklore Dominicano,* supl., vol. 1, p. 11-12 (Ciudad Trujillo, R. D., 1944).

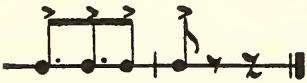
[297] De la palabra *zapatear;* bailado también en Cuba (véase Sánchez de Fuentes, *El Folk-lor en la Música Cubana,* p. 47-53, 1923, y su *Influencia de los Ritmos Africanos en Nuestro Cancionero,* en *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras,* vol. 2, p. 131-133, 1927).

[298] También conocido como el *guarapo,* la bebida ácida que se prepara de la caña fermentada en los ingenios de azúcar. (Ramón Emilio Jiménez, *op. cit.,* vol. 1, p. 273-274).

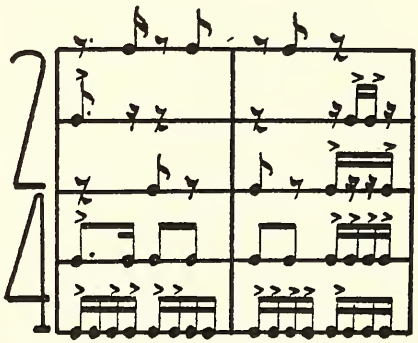
[299] De la palabra *callar.*

[300] También popular en Venezuela, donde se toca con tambores y la guitarra toma el lugar del *acordeón.* La proximidad geográfica de estos dos países ha sido la causa de mucho intercambio comercial y artístico. En su *Ritmo y Melodía Nativos de Venezuela,* en *Boletín Latino-Americano de Música,* vol. 3, p. 121-129, 1937, María Luisa Escobar nos dice que el *merengue* fué el precursor del *tanguito* o *tango criollo* de Venezuela.

versión por primera vez.[301] Entre los primeros músicos que desarrollaron la forma del *merengue* se debe también mencionar a Esteban Peña-Morell, Juan Espinola y Reyes, Emilio Arté, Julio Alberto Hernández, Ramón Díaz y Rafael Ignacio.[302] El *merengue* moderno consiste de tres secciones en compás de 2/4: (1) el *paseo,*[303] una introducción *allegretto* de ocho compases que se puede repetir y durante su ejecución los bailarines desfilan; en sentido musical, el *paseo* viene de la polca, que se introdujo en las Antillas a fines del siglo diecinueve;[304] (2) una sección repetida de dieciséis compases en *allegro moderato,* se llama el *merengue,* que es probablemente la forma original del baile; por lo general se canta la repetición; y (3) el *jaleo,*[305] compuesto de cuatro compases—dos a base de armonías dominantes y dos tónicas—que se repiten muchas veces con variaciones, terminando en las últimas dos compases con la siguiente síncopa:



El elemento más característico del *merengue* es el empleo de una forma rítmica de dos-compases, llevada con la *tambora* y el *güiro,* cuyos fuertes acentos tienen cierta cualidad propulsora que a su vez contrarresta la pausa que ocurre al final de cada frase melódica de cuatro compases. Esta forma rítmica aparece en muchas variaciones, siendo las siguientes las más comunes:



[301] *Ecos del Cibao* (Santiago de los Caballeros, R. D., Imp. "La Cuna de América", Roques Román hnos., 1918).

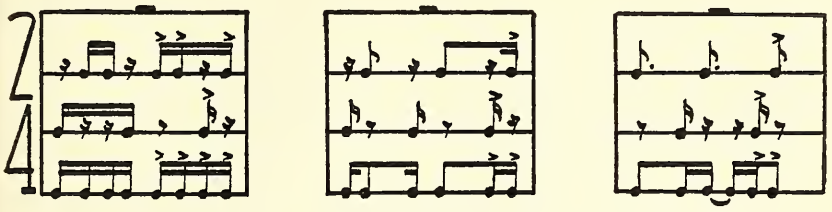
[302] Para ejemplos del siglo diecinueve y análisis adicional, véase Arzeno, *op. cit.,* p. 45-53, y Jiménez, *op. cit.,* vol. 1, p. 275-276.

[303] De la palabra *pasear.*

[304] Me informa Harold Courlander que los campesinos en Haití todavía bailan la polca y la mazurca.

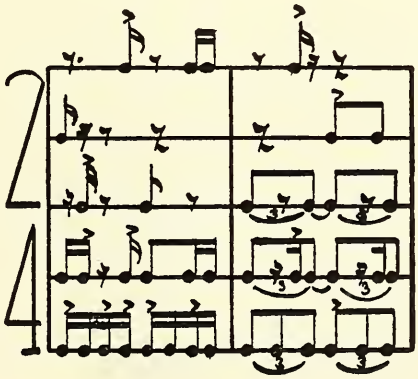
[305] De *jalear,* costumbre muy andaluza de llevar el compás con las manos; la frase también significa "pasar un buen rato—divertirse".

y las siguientes variantes de los ritmos de la *tambora* en el segundo compás, con el ritmo del *güiro* fijo:



En los pueblos de Samaná, Sánchez y Matanzas, en el nordeste de la República, existe una variante del *merengue* conocida como el *chivo de Samaná.* En este baile se omite el *paseo* y se cambia la sección principal, o sea el *merengue,* por un *paso-doble* que consta también de dieciséis compases repetidos; la forma del *jaleo,* sin embargo, es igual a la del *merengue.* En la orquesta típica aquí se usan varias guitarras en vez de *acordeón.*

Originado en Puerto Plata hacia el año 1917, durante la ocupación militar americana, el *pambiche*[306] fué creado ahí porque a los infantes de marina estadinenses se les hacía muy difícil bailar el rápido *merengue.* Las orquestas típicas, por lo tanto, comenzaron a tocar una forma más lenta que consistía en el *jaleo* únicamente. El *pambiche,* tan popular hoy día como el *merengue* completo, se distingue de este último por la siguiente forma rítmica de dos compases, usándose los tresillos en el segundo compás para retardar el ritmo:



[306] El nombre puede haber sido sugerido por la tela "palm-beach", o por el *bamboche,* baile de placer haitiano.

La yuca,[307] que también se deriva del *merengue,* es conocida en las regiones campestres de El Cibao. Este es un baile-de-grupo circular en el que se introducen varias figuras, la más común de las cuales es la figura "8". En lo que respecta a su forma, la *yuca* consiste en un *jaleo.* En su ritmo, es una frase de cuatro compases tocada en el *güiro* y la *tambora.* Igual que en el *balcié,* la tambora se toca sin *palito,* usándose los dedos y palmas de las dos manos en el borde superior y parche de la tambora, en la siguiente forma:

El análisis del material folklórico en este estudio es el resultado de observaciones directas en El Cibao; las consideraciones prácticas del tiempo y la profusión de rica música indígena que se encuentra en ese lugar han justificado el énfasis que se ha puesto en el folklore de esa región. Sin embargo, no se debe tener en menos la importancia del material indígena del sudeste,[308] sudoeste[309] y a lo largo de la frontera noroeste.[310] La música de estas regiones nos brinda un amplio campo de estudio, tanto desde el punto de vista folklórico como del compositor nacional. Los bailes, cantos y ritmos de El Cibao han estimulado e inspirado a los compositores jóvenes de la República a producir obras en las formas más grandes de carácter netamente nacional. Al hacer esto, han seguido el excelente consejo de su primer folklorista, Julio Arzeno,[311] quien, reconociendo esta necesidad desde el año 1927, escribió: "Tenemos que abandonar los ritmos exóticos y consagrarnos a ser músicos dominicanos . . . Hay que hacer vivir en el arte la forma natural y espontánea en que se nos presenta el brioso e imperecedero ritmo criollo . . ."

[307] Conocida también en Venezuela, le parece algo al *pericón* de Rio de la Plata, Argentina, y al *can-can* de México (Jiménez, *op. cit.,* vol. 1, p. 272-273).

[308] San Pedro de Macorís, Seibo, La Romana e Higüey.

[309] Baní, Azúa, Barahona y San Juan.

[310] Montecristi, Dajabón y Restauración.

[311] *Op. cit.,* vol. 1, p. [7-8].

Books and periodical articles Libros y artículos en periódicos

Alemar, Luis E. Santo Domingo, Ciudad Trujillo. Santiago de los Caballeros, R. D., Editorial El Diario, 1943, p. 252, 256-257.

Alix, Juan Antonio. El acordeón y el cuatro: p. 158-159; and Dizque: p. 164-165. (In his *Décimas*. Santiago, R. D., Imprenta de J. R. Vda García, 1927).

Andrade, Manuel J. Folklore from the Dominican Republic. (*In* American folklore society. Memoirs. New York, 1930, vol. 23).

Ariza, Sander. Santo Domingo sings and dances. (*The Dominican Republic,* New York, vol. 10, Mar.-Apr. 1942, p. 17-18).

Arzeno, Julio. Del folk-lore musical dominicano. Santo Domingo, R. D., Imp. "La Cuna de América", Roques Román hnos, 1927.

———. Los quisqueyanos; drama e historia de la raza; siglo XV, 1492-1504. Santiago de los Caballeros, R. D., Imp. L. H. Cruz, 1925, p. 14-17.

Bachiller y Morales, Antonio. Cuba primitiva. 2ª ed. La Habana, Librería de Miguel de Villa, 1883, p. 44-45, 138-139, 206.

El bailarín René Carrasco se interesa en la música folklórica dominicana. (*La Nación,* Ciudad Trujillo, R. D., 28 de mayo, 1944).

Cadilla de Martínez, María. Costumbres y tradicionalismos de mi tierra. San Juan, P. R., Imp. Venezuela, 1938, p. 33-34, 47-48.

Carrasco, René. Antología y tesis sobre música, cantos, bailes, instrumentos, escenografía y vestuarios típicos de la República Dominicana. (*Folklore dominicano,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 1, núm. 1, supnto., 1944, p. 6-7).

———. Un informe a quien pueda interesar. (*Folklore dominicano,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 1, núm. 1, supnto., 1944, p. [9]-10).

———. El sarambo. (*Folklore dominicano,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 1, núm. 1, supnto., 1944, p. 11-12).

Carrizo, Juan Alfonso. Cantares tradicionales del Norte. Buenos Aires, Tall. "Optimus" de Cantiello and Co., 1939.

Casas, Bartolomé de las. Apologética historia. (Reprinted in *Colección de documentos inéditos para la historia de España.* Madrid, Imp. de Miguel Ginesta, 1876, vol. 66, p. 237-555).

———. Hispaniola. pfo. [1]-15. (In his *Brevissima relación de la destrucción de las Indias*). *Reprinted in* MacNutt, Francis Augustus. *Bartholomew de las Casas.* New York, G. P. Putnam's sons, 1909, p. 321-329.

———. Historia de las Indias. (Reprinted in *Colección de documentos inéditos para la historia de España.* Madrid, Imp. de Miguel Ginesta, 1875-1876, vols. 62-66).

Cerón, José Dolores. Prólogo. (*In* Hernández, Julio Alberto. *Album musical.* Santo Domingo, R. D., Tip. del Carmen, 1927, p. 4, 48).

Chase, Gilbert. The music of Spain. New York, W. W. Norton and Co., 1941.

Conde, José Martínez. Biografía; Luis Rivera, compositor dominicano. (*Revista musical,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 1, núm. 3, 1944, p. 10, 29).

Conservatorio nacional de música y declamación. (*La Nación,* Ciudad Trujillo, R. D., 24 de oct., 1944, p. 12).

Contín Aybar, Pedro René. Impresiones sobre la "Suite de imágines" de Enrique de Marchena, op. 74. Ciudad Trujillo, R. D., Imp. Listín diario, 1942.

Coopersmith, J. M. Music and musicians of the Dominican Republic. (*The Musical quarterly,* New York, vol. 31, 1945. Jan. p. 71-88; Apr. p. 212-226).

Cortijo Alahija, L. Santo Domingo. (In his *La música popular y los músicos célebres de América latina.* Barcelona, Casa editorial Maucci, [1919?]. p. 368-370).

Courlander, Harold. Haiti singing. Chapel Hill, The Univ. of North Carolina Press, 1939.

———. Musical instruments of Cuba. (*The Musical quarterly,* New York, vol. 28, 1942, Apr. p. 227-240).

———. Musical instruments of Haiti. (*The Musical quarterly,* New York, vol. 27, 1941, p. 371-383).

Damirón, Rafael. Estampas. Ciudad Trujillo, R. D., Imp. Listín diario, 1938, p. 133-137, 141-145.

Durán, Gustavo. Recordings of Latin American songs and dances; an annotated selected list of popular and folk music. Washington, D. C., Pan American Union, Music division, 1942.

Edvard Fendler. (*The Dominican Republic,* New York, vol. 10, Jan.-Feb. 1942, p. 16).

Einstein, Alfred. A short history of music. New York, The Macmillan co., 1943.

En charla artística con Julio Alberto Hernández, escudo y lanza de nuestro folklore musical. (*Ritmo,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 2, núm. 3, feb.-mar. 1941).

Escobar, María Luisa and **Mário de Lara.** Ritmo y melodía nativos de Venezuela. (*Boletín Latino Americano de música,* Montevideo, vol. 3, 1937, p. 121-129).

Extracto de la Conferencia música típica dominicana. (*Listín diario,* Santo Domingo, R. D., 19 de dic., 1937).

Faral, Edmond. Les jongleurs en France au Moyen-Age. Paris, H. Chancion, 1910.

Fernández Granell, Eugenio. El concierto de la Sinfónica. (*La Nación,* Ciudad Trujillo, R. D., 21 de agosto, 1944).

———. Nuestra música en el panorama de la música hispanoamericana. (*Revista musical,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 1, núm. 3, 1944, p. 18, 32).

Ford, Jeremiah Denis Matthias. A Spanish anthology. New York, Silver Burdett co., 1917.

Forné Farreres, J. Paisaje y acento; impresiones de un español en la República Dominicana. Ciudad Trujillo, R. D., Ediciones "La Opinión", 1943, p. 87-98, 115-126, 137-148.

Fremón, Mori. Tempo tropicale. (*The Dominican Republic,* New York, vol. 9, Mar.-Apr. 1941, p. 13-14).

Fuentes Matóns, Laureano. Las Bellas artes en Santiago de Cuba. (*In* Carbonell, José Manuel, *ed. Evolución de la cultura cubana.* La Habana, Imp. "El Siglo XX", 1928, vol. 18, p. 101-111).

Gallop, Rodney. The music of Indian Mexico. (*The Musical quarterly,* New York, vol. 25, 1939, Apr. p. 210-225).

García, Joaquin José. Protocolo de antigüedades . . . vol. I, 1845.

Garí y Siumell, José Antonio. Biblioteca Mercedaria. Barcelona, 1875.

Gimbernard, Bienvenido. La Sociedad sinfónica de Santo Domingo. (*Cosmopólita,* Ciudad Trujillo, R. D., mayo 1935).

GLORIA EXTINTA DE NUESTRO ARTE; ESTEBAN PEÑA MORELL. (*Ritmo,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 2, núm. 3, feb.-mar. 1941).

Grenet, Emilio. Popular Cuban music . . . together with an Essay on the Evolution of music in Cuba. Havana, Carasa and co., 1939.

Hazard, Samuel. Santo Domingo, past and present. New York, Harper & bros., 1873, p. 223-224, 278.

Henríquez Ureña, Max. La conspiración de los Alcarrizos; episodios dominicanos. Lisboa, Sociedade industrial de tipografia, 1941, p. 241-255, 329-330.

———. La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filologia, 1936.

Henríquez Ureña, Pedro. El español en Santo Domingo. Buenos Aires, Imp. y casa editora Coni, 1940, p. 124-125, 129, 141, 143-144.

———. La música popular de América. (*In* Universidad de La Plata. Colegio nacional. *Conferencias.* La Plata, 1930, tomo 1, p. 177-236).

Hernández, Julio Alberto. Album musical. Santo Domingo, R. D., Tip. del Carmen, 1927, p. 6, 15, 21, 27.

Hernández Franco, Tomás. Apuntes sobre poesía popular y poesía negra en las Antillas. San Salvador, Publicaciones del Ateneo de El Salvador, Talleres gráficos Cisneros, 1942, p. 15-18, 26-39.

[HISTORIA DE LA] ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL. (*La Nación,* Ciudad Trujillo, R. D., 27 de sept., 1944, p. 11).

Incháustegui, J. Marino. Cristóbal Colón y la isla española. Santiago de los Caballeros, R. D., Editorial El Diario, 1942, p. 11, 18-19.

Jiménez, Ramón Emilio. Al amor del Bohío; tradiciones y costumbres dominicanas. Santo Domingo, R. D., Virgilio Montalvo [Santiago de los Caballeros, R. D., La información, c. por a.], 1927-1929, 2v. Vol. 1, p. 23-28, 39-43, 81, 87-101, 152-160, 259-264, 271-276; vol. 2, p. 16-20.

Kostia, Conde. Joven músico dominicano; Enrique de Marchena. (*Alma latina,* San Juan, P. R., vol. 8, mar. 1938, p. 14, 20).

Labat, Jean Baptiste, *père.* Nouveau voyage aux isles de L'Amérique. 2ième. éd. Paris, Guillaume Cavelier, père, 1742, vol. 4, p. 463-470.

Langa Mota, Luis. Compositor de voluntades; Luis Mena. (*Salón Fígaro,* Ciudad Trujillo, vol. 1, núm. 12, sept. 1943, p. 18-19).

———. En charla con el maestro Enrique Mejía Arredondo. (*Salón Fígaro,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 1, núm. 12, sept. 1943, p. 20-21).

———. Lo que nos dice el Capitán José Dolores Cerón. (*Salón Fígaro,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 1, núm. 11, mar. 1943, p. 20-21, 24).

Lavín, Carlos. El primer Congreso musical dominicano. (*Gaceta musical,* Paris, vol. 1, sept. 1928, p. 39).

El litigio folklórico de "Mamá Inés". (*Archivos del folklore cubano,* La Habana, vol. 4, 1929, p. [91]-92).

Lovelace, Manuel de Jesús. Estudio técnico del oratorio "La muerte de Cristo" del maestro José de Jesús Ravelo. (In *Notas de arte,* Ciudad Trujillo, R. D., Editora Montalvo, 1939, p. 75-87).

Lovén, Sven. Origins of the Tainan culture, West Indies. Göteborg, Elanders bokfryckeri aktiebolag, 1935, p. 70, 72-79, 492-496, 519-523.

MacNutt, Francis Augustus. Bartholomew de las Casas. *See* Casas, Bartolomé de las. Hispaniola.

El maestro Ramón Díaz dió fin a la partitura musical. [Himno a María Trinidad Sánchez para coro y banda] (*La Nación,* Ciudad Trujillo, R. D., 7 de feb., 1944).

El maestro Ravelo. (*Revista municipal del Distrito de Santo Domingo,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 3, feb. 1942, p. 30-31).

Marchena, Enrique de. Composers and music of the Dominican Republic, p. 5. [lecture given at the Pan American Union, Washington, D. C., June 16, 1943].

———. Cultura musical en la República Dominicana. (*The Dominican Republic,* New York, vol. 11, July-Aug. 1943, p. 20-21).

———. Del Areíto de Anacaona al poema folklórico. Ciudad Trujillo, R. D., Editora Montalvo, 1942.

———. La música típica nacional; región del sur. Santo Domingo, R. D., 1927. [Unpublished]

———. Senderos de cultura musical. (*Revista musical,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 1, núm. 2, [s.f] p. 8).

Marrero Aristy, Ramón. La mangulina y el carabiné en Ciudad Trujillo. (*La Nación,* Ciudad Trujillo, R. D., 26 de enero, 1943).

———. Otra vez el folklore; el valor de lo proprio y el retorno a si mismo. (*La Nación,* Ciudad Trujillo, R. D., 7 de sept., 1944).

Maseras, Eduardo. Boceto biográfico y crítico de Enrique de Marchena. (*Salón Fígaro,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 2, núm. 13, dic. 1943, p. 18-19).

———. "La muerte de Cristo" por Jesús Ravelo. (*La Prensa,* Nueva York, 9 de julio, 1941).

Matilla, Alfredo. Juan Francisco García, director del Conservatorio nacional. (*Revista musical,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 1, núm. 3, 1944, p. 14, 32).

Mattfeld, Julius. Historical preface. (In *National music of the Dominican Republic,* New York, Alpha music, 1944).

Menéndez Pidal, Ramón. Poesia juglaresca y juglares. Madrid, Tip. de la "Rev. de Archivos", 1924.

MERENGUE DOMINICANO EN FORT HAMILTON. (*The Dominican Republic,* New York, vol. 10, Mar.-Apr. 1942, p. 21).

Millé y Giménez, Juan. Sobre la fecha de la invención de la décima o espinela. (*Hispanic review,* Lancaster, Pa., vol. 5, 1937, p. 40-51).

Moreau de Saint Méry, M. L. E. De la danse. Parme, Imprimé par Bodoni, 1801, p. 46.

———. Description topographique et politique de la partie espagnole de l'isle Saint Domingue. Philadelphia, published by the author, 1796, vol. 1, p. 56-57.

Morel, Tomás E. Del llano i de la loma; tradiciones, fantasías, criollas, tonadas, coplas i cantares cibaeños. Santiago de los Caballeros, R. D., Editorial "Corazón de Jesús" de Nicolás Helú, 1937.

Morphy, G. Les luthistes Espagnols du XVI[e] siècle. 2 vol. Leipzig, 1902.

Nolasco, Flérida de. El carabiné, el son, el merengue, el danzón, la habanera, los ritmos antillanos, son originarios de Arabia. (*Bahoruco,* Santo Domingo, R. D., vol. 5, 1935, p. 4-5, 20-21).

———. De música española y otros temas. Santiago, Chile, Ediciones Ercilla, 1939, p. 11-22.

———. La música en Santo Domingo y otros ensayos. Ciudad Trujillo, R. D., Editora Montalvo, 1939.

Nolasco, Socrates. Dessalines y el carabiné. (In *Viejas memorias,* Santiago de los Caballeros, R. D., Editorial El Diario, 1941. p. 11-15).

Nolasco Pérez, Pedro. Religiosos de la Orden de la Merced que pasaron a la América Española. (*Boletín del Centro de estudios americanistas,* vol. 10, 1923).

UN NOTABLE COMPOSITOR DOMINICANO; ENRIQUE MEJÍA ARREDONDO. (*La Prensa,* Nueva York, 9 de feb., 1942).

[Notice of a concert by the Sociedad filarmónica, given at Santo Domingo de Guzman, Nov. 18, 1855] (*El Dominicano,* Santo Domingo, R. D., núm. 21, 24 de nov., 1855).

Ortiz, Fernando. De la música afrocubana. La Habana, Cultural, S. A., 1934, p. 6.

Oviedo y Valdés, Gonzalo Fernández de. Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano. Madrid, Imp. de la Real academia de la historia, 1851, vol. 1, p. 125, 127-130, y lámina 1, fig. 3-6, enfrente pág. 632. [Reedición de José Amador de los Ríos]

Peña Morell, Esteban. Folklo-música dominicana. Santo Domingo, R. D., 1929-1930. [Unpublished]

Prat Marsal, Domingo. Diccionario biográfico, bibliográfico-histórico-crítico de guitarras. Buenos Aires, Casa Romero y Fernandez, 1934.

Profesor Julio Alberto Hernández. (*Páginas banilejas,* Baní, R. D., vol. 2, núm. 8, junio 1942, p. 17, 27).

Prunières, Henri. A new history of music. New York, The Macmillan co., 1943.

Ramirez, Serafín. La Habana de otros tiempos. (In Carbonell, José Manuel ed. *Evolución de la cultura cubana.* La Habana, Imp. "El Siglo XX", 1928, vol. 18, p. 132-133).

Ravelo, José de Jesús. Historia de los himnos dominicanos. Santo Domingo, R. D., Talleres tipográficos "La Nación", 1934.

Rodríguez Demorizi, Emilio. Colón en la Española. Ciudad Trujillo, R. D., Talleres tipográficos "La Nación", 1942, p. 12.

———. Poesía popular dominicana. Ciudad Trujillo, R. D., Editorial "La Nación", 1938, p. 40-41, 58-59, 78-80, 94, 152-153.

———. Un programa de 1846. (*La Nación,* Ciudad Trujillo, R. D., 4 de enero, 1944, p. 5).

Rueda, Fernando A. Músicos dominicanos. (*Revista musical,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 1, núm. 1, 1937, p. 6-7, 10-13, 16, 34).

Sachs, Curt. The history of musical instruments. New York, W. W. Norton co., 1940.

Salazar, Adolfo. Música y músicos de hoy. Madrid, Editorial mundo latino, [1928?] p. 162-163.

Saldívar, Gabriel. Historia de la música en México. México, D. F., Imp. en los talleres de la Editorial "Cultura", 1934, p. 43, 161, 224.

Sánchez de Fuentes y Peláez, Eduardo. La canción cubana. (*In* Academia nacional de artes y letras. *Anales.* La Habana, vol. 14, 1930, p. 181-183).

———. El folklor en la música cubana. La Habana, Imp. "El Siglo XX", 1923.

———. Folklorismo; artículos, notas, y críticas musicales. La Habana, Imp. Molina y cía, 1928, p. 7-18, 82-85, 97-98.

———. Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero. (*In* Academia nacional de artes y letras. *Anales.* La Habana, vol. 11, 1927, p. 118-119, 121-122, 132-133, 139, 148-149).

———. La música aborigen de América. (*In* Academia nacional de artes y letras. *Anales.* La Habana, vol. 21, julio 1938-junio 1940, p. 20-22, 56-58).

Seeger, Charles, *ed.* Music in Latin America; a brief survey. Washington, D. C., Pan American Union, 1942, p. 59-60.

Slonimsky, Nicolas. Music of the Dominican Republic. (*Christian science monitor,* Boston, July 8, 1944, p. 7).

Tejada, Valentín. Música popular dominicana. (*América,* La Habana, vol. 7, no. 2, agosto 1940, p. 45-48).

Thompson, Leila Fern, *ed.* Partial list of Latin American music obtainable in the United States. 3rd ed., revised and enlarged [with Supplement No. 1], 1948. Washington, D. C., Pan American Union, Division of Music and Visual Art. [1st & 2nd editions edited by Gilbert Chase]

Torre, José María de la. Lo que fuimos y lo que somos; o, La Habana antigua y moderna. La Habana, Imp. de Spencer y cía, 1857, p. 118-119.

Vega, Carlos. Danzas y canciones argentinas. Buenos Aires, G. Ricordi y cía., 1936, p. 137-141.

———. Panorama de la música popular argentina. Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1944, p. 241-242.

Vidal, Rafael. Música vernácula. (*In* Hernández, Julio Alberto. *Album musical*. Santo Domingo, R. D., Tip. del Carmen, 1927, p. 7).

Vigil, Constancio C. En charla cordial con el maestro Ravelo. (*Ritmo,* Ciudad Trujillo, R. D., vol. 2, núm. 1, 15 de dic., 1940, p. 12-13).

Walton, William, *jr.* Present state of the Spanish colonies; including a particular report of Hispañola, or the Spanish part of Santo Domingo. London, printed for Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1810, vol. 1, p. 161-162.

	Himno nacional de la Republica Dominicana	José Reyes	V (Victor) – 81361
	Himno a Duarte	José de J. Ravelo	V – 81361
Aguinaldo	Aguinaldo	Julio A. Hernández	C (Columbia) – 3353-X
Bolero	Anhelo	Luis F. Alberti	C – 6158-X
	Amorosa	Salvador Sturla	V – 82281
	Aquella rusa loca	Samuel Herrero	V – 82052
	Barrio querido	Samuel Herrero	V – 82052
	Borinqueñita	Samuel Herrero	V – 82282
	Casita de campo	Enriquillo Sánchez	V – 230741
	Cruel destino	R. Petitón (Guzmán)	V – 83136
	Ecos del Carïbe	J. Ramírez (Peralta)	V – 83320
	Enrama	L. F. Alberti	V – 230741
	Eres todo en mi vida	Luis Rivera	V – 83125
	Eres tú	Miguel Herrero	V – 82099
	Entre piñares	L. F. Alberti	V – 230769
	Huellas profundas	Heriberto Pallan	V – 82280
	Insomnio	R. Petitón (Guzmán)	C – 6024-X
	Lo que fué	Luis F. Alberti	V – 230777
	Lo que quiero	Billo Frómeta	V – 82987
	Luna sobre el Jaragua	L. F. Alberti	V – 230741
	Mangos de Baní		V – 46941
	Mi llegada a Macoris	Grupo Dominicano	V – 46722
	Mi quisqueya	M. Sagredo de Sánchez	V – 83137
	No me interesa	Rafael Colón	V – 230826
	Oculta pasión	Ramón E. Gallardo	C – 6156-X
	Prisoniera	Luis F. Alberti	C – 6156-X
	Puchunguita	F. Simó Damirón	V – 82892
	Purupita	Samuel Herrero	V – 82066
	Tú no podrás olvidar	Luis F. Alberti	V – 82467
Canción	Mayba	Diógenes Silva	V – 83125
	Gané tu corazón	R. Petitón (Guzmán)	V – 83319
	Lamento quisqueyano	R. Petitón (Guzmán)	V – 32647
Criolla	Como tú besabas	Samuel Herrero	V – 46941
	Loca ilusión	Samuel Herrero	V – 82188
	Sólo tuyo	Porfirio Golibart (G.)	V – 46722
Jaleo	La batola	Enriquillo Sánchez	V – 230740
Mangulina	Derechito me voy	Traditional	V – 30916
Merengue	Adiós negrita	Arcadio Franco	V – 230826
	Anoche soñé	Julio A. Hernández	V – 82625
	Así es cómo se baila	Rafael Ignacio	V – 83137
	Brisas del Ozama	Rafael Ignacio	V – 83136
	Caliente	Luis F. Alberti	V – 82467

Merengue	Caña brava	Antonio Abreu	V – 82892
	Cielo de Sosua	R. Petitón (Guzmán)	V – 83320
	Compadre Pedro Juan	Luis F. Alberti	C – 6148-X
			V – 32965
	Contigo	Luis F. Alberti	C – 6158-X
	De Moca a Macorís		V – 30916
	Dolorita	Luis F. Alberti	V – 230769
	El Alcalde	Dr. Luis Señor	V – 230711
	El flume	Luis F. Alberti	C – 6147-X
	El ritorno de Trujillo	Joyo Rivas	C – 6146-X
	Llego	Luis F. Alberti	C – 6146-X
	Leña	Luis F. Alberti	V – 82066
	Mal Pelao	Hector J. Díaz	V – 83026
	Me duelen los pies	Traditional	V – 32061
	Mensaje	Arcadio Franco	C – 6147-X
	Mi cariño	Luis L. Sosa	V – 230742
	Mi merengue	Enriquillo Sánchez	V – 230777
	Mis amores	Luis F. Alberti	V – 32288
			V – 32280
	Muchacha bonita	Luis Herrero	V – 82099
	Najallo	Luis F. Alberti	C – 6148-X
	Pan con lengua	R. Petitón (Guzmán)	C – 6003-X
	Querer, querer y querer	Julio A. Hernández	V – 82604
	San Antonio	Antonio Abreu	C – 6151-X
	Siña Juanica	Ñico Lora	V – 82986
	Vamos a bailar	Jose L. Sosa	V – 230742
	Yo no puedo	Antonio Abreu	V – 83057
	Yo no puedo	Julio A. Hernández	V – 83026
Panviche	Antonio, mi hijo	Ñico Lora ..	C – 6151-X
	Cosa buena	Dr. Luis Señor	V – 230711
Pregón	Salaíto maní	Rafael Ignacio	V – 83319
Vals	Amor sediento	R. Petitón (Guzmán)	C – 6013-X
	Lira quisqueyana	Rafael M. Veloz	V – 82281
	Noche de amor	Luis Herrero	V – 82282

Page numbers for English text in roman, for Spanish text in italic, type.
Números de las páginas del texto inglés en tipo de letra redonda, texto español en tipo de letra cursiva.

A la Limón 30, 51; *91, 113*
A la Patria 33; *95*
Abominación de la Espera 33; *94*
Academia Municipal de Música (Santiago) 29; *90*
Academia de Música (La Vega) 26, *86*
ACORDEÓN 37, 39, 48, 57, 59; *99, 101, 110, 119, 121*
Acosta, José Julio 26, 27; *86, 87*
ADULÓN 40; *102*
Advenimiento 29; *90*
Agüero, José 23; *84*
Aire de Mangulina 54; *117*
Alberti Mieses, Luis 29, 34; *90, 95*
ALCAHUETE 40; *102*
Alcozer Vezino, Pedro 14; *75*
Alfonseca de Baris, José Dolores 22; *83*
Alfonseca de Baris, Juan Bautista 21–25, 54; *81, 83, 84, 86, 117*
Alix, Juan Antonio 45; *107*
Almanza, Pedro 13; *74*
Almánzar, Rafael 34; *95*
América 25; *86*
Anacaona 29; *89*
ANGELITO 48; *110*
Antillana 34; *96*
ARADA 40; *102*
Archivo Nacional (Ciudad Trujillo) 29; *90*
Arcoiris 32; *93*
AREÍTO, Areyto, Areyte, Batoco, Mitote 6–9; *66, 67, 68, 69*
AREITO ANTILLANO 8; *69*
AREYTO DE MAGUÁ 6; *66*
El Arení 51; *114*
Arredondo, Emeterio 24; *84*
Arredondo, Isaías 23; *84*
Arredondo, José María 23, 24, 26, 30; *83–85, 87, 91*
Arredondo, Mariano Antonio 23, 24; *83–85*
Arredondo, Silvano 23, 24; *84*
Arredondo Miura, Clodomiro 26; *87*
Arredondo Sosa, Horacio 34; *95*
Arroz con leche 51; *113*
Arté, Emilio 57; *120*
Arté, Rafael Ildefonso 24; *85*
Arteaga, Julio de 34; *96*
Arzeno, Julio 36; *97*

Atabal 8, 40; *68, 102*
Atambor *67–69*
Ataques de las Carreras 23; *83*
Ateneo Dominicano (Ciudad Trujillo) 27; *88*
Aupa, Upa, Serrucho 18; *79*
Ay mi Palomita 30; *91*

Baile, Bayle . . . *66–70, 74–83, 85–87, 89–93, 95–97, 99, 100, 110, 112, 115–122*
Baile A Dos 19; *80*
Baile de los Atabales 53; *115*
Baile de los Palos 40, 53; *102, 115, 116*
Balcié, Balsié, Palo echao, Palo parao, Valsíe 37, 40, 41, 56, 59; *99, 102, 103, 118, 122*
Bamboche 59; *121*
Bambuco 50; *112*
Banco 48; *110*
Band Music 36, 37
Banda Militar de Música 24; *85*
Banda Pacificador 27; *88*
Bandas Militares *79, 83–87, 91, 92, 95, 96*
Bandas Municipales *84–87, 89, 90, 92, 93, 96*
Bandola 13; *73*
Bands, Municipal 23–26, 28, 29, 31, 35
Bands, Regimental 19, 22–26, 30, 31, 33–35
Banjo 17; *78*
Baquetas 38; *99*
Baquiní 48; *110*
Barba, Bernardino Maceo 27; *87*
Barcarola Criolla 27; *87*
Basse 40; *101*
Bastidas, Fermín 23; *83, 84*
Bastonero 18, 54; *79, 116*
Batoco 6; *66*
Bébé 40; *102*
Bello Cairo, Francisco 35; *96*
Beltrán, Joaquín 40; *101*
Bendyr 40; *101*
Bernal, Juan 11; *72*
Betances, Eduardo 25, 26; *86, 87*
Black, Frank 30; *91*
Blech String Quartet 33; *94*
Bobadilla, Santiago 23; *84*
Boggs, Ralph S. 36; *97*
Boil, padre 10; *71*
Bolero 17, 32, 34, 54–56; *78, 93, 95, 116, 118*
Bonelli, Arístides 23; *84*
Bordonuda 42; *104*
Bravo, Gonzalo 11; *72*
Brea, Sixto 35; *96*
Broüwer Lapeiretta, Ninón de 30, 33; *90, 94*
Bula, Bébé 40; *102*

Burgoa, padre 34; *95*
Bustamante, Bienvenido 35; *96*
Bustamante, José María 27; *87*

Cabo de Año, Banco 48; *110*
Cáceres Rincón, José Núñez de 16; *77*
Calenda, Calinda 15, 16; *75, 76, 77*
Callao 57; *119*
Cambier, Licón 27; *87*
Camejo, Pedro T. 31; *92*
El Camino del Cielo 30; *91*
Campo, Coronado del 33; *94*
Cán-Cán 59; *122*
Canción con Coro 22; *83*
Canción de Cuna *113*
Canciones *104*
Canciones Populares 36; *97*
Cantaleta 23; *84*
Cantar en Porfía 45, 46; *107, 108*
Canto de Guerra 23; *83*
Canto Gregoriano, Canto llano *77, 95*
Cantos . . . *66–69, 75, 76, 78, 86, 87, 89, 92, 93, 95, 96, 99, 104–108, 112, 113, 115*
Cantos Infantiles *113*
Cantos Religiosos *110, 111*
Capuchino 53; *115*
Cara Sucia, Compra Jabón 54; *116*
Carabiné 19, 28, 30, 53, 54; *80, 89, 91, 116*
Caracol Grande 39; *101*
Carboné, Domingo 24; *84*
Carlos V *71*
Casal Chapí, Enrique 30, 33, 34, 35; *90, 91, 94–96*
Casas, Bartolomé de las 5, 6, 9, 11; *66, 67, 70, 71*
Casimiro, Nicolás 54; *117*
Castanets, *Castañuelas* 9, 13, 38; *70, 74, 99*
Castellanos, Juan de 12; *72*
Castillo, Bernardo del 27; *87*
Castillo, Gabriel del 35; *96*
Catedral de La Vega *11; 71*
Cayambouques 39; *101*
Cedrón, Juan 11, *72*
Cerón, José Dolores 29, 30, 31, 35; *90–92, 96*
Cestero Castro, Tulio 27; *87*
Children's Games 51
Children's Songs 51
Charles V 11
Choirs 10, 11, 17, 24
Church Music 10, 14, 17, 23–27, 34, 47, 48
Cimbalos 37; *99*
Cinco Canciones de Lope de Vega 33; *94*
Círculo de Bellas Artes (Ciudad Trujillo) 33; *94*

Claudio, Pablo 25, 26; *86*
Claves, Palitos, Palotes, Baquetas 17, 38; *78, 99*
Cobo 9; *70*
Colegio San Luis Gonzaga 26, 27; *87, 88*
Colegio Santo Tomás 27; *88*
Colón, Diego 10, 12, 25; *71, 72, 86*
Colonial-Hispanic Music 5, 10
Compadre Pedro Juan 29, 32; *90, 93*
Competitions 35
Concertante 33; *95*
Concha Marina India 39; *101*
Concursos *75, 97*
Congreso Dominicano de Música, 1er. *88*
Conservatorio Nacional de Música y Declamación . . 29, 34, 35, 37; *90, 96, 99*
Contests 14
Contradanza, Contredanse 18, 19; *79*
Contradanza, Criolla 18; *79*
Contradanza, Española 17; *78*
Copla 14, 43, 49, 50, 53; *75, 84, 105, 111, 112, 115, 116*
Coros Religiosos *71, 72, 78, 84, 85*
Cosgaya y Caballo, Arturo 28; *89*
Costa, José Gabriel 22; *82, 83*
Criolla 26, 29, 31, 34, 50, 51; *87, 90, 92, 93, 95, 96, 112, 113*
Cromos 36; *97*
Cuadrilla 18; *79*
Cuarteta 45, 53; *107, 116*
Cuatro 37, 42; *99, 104*
Cueca, Zamacueca, Chilena 15, *76*
Cuento de Abril 33; *94*
Curbelo, José 26; *86*
Chapí, Ruberto 33; *94*
Chenche 53; *115*
Chilena 15; *76*
Chivo de Samaná 59; *121*
Chuin 43, 44, 46, 50, 53; *105, 106, 108, 112, 115*
Chulo 40; *102*

Dalmasi, Julio 27; *87*
Dances 6–10, 13–22, 25, 26, 28–32, 34, 35, 37, 39, 48, 53–59
Danza Española 19; *80*
Danza Puertorriqueña 19; *80*
Danza 22, 25, 26, 34; *75, 83, 85–87, 95, 96, 99*
Decena 45; *107*
Decenario 48; *110*
Décima, Triste 43–46, 53; *105–108, 115, 116*
Décima, a lo Divino 45; *107*
Décima, en Amor 45; *107*
Décima, en Desprecio 45; *107*
Décima, en Queja 45; *107*
Delfín Madrigal, Antonio 23; *83*

Desangles, Saverino 23; *84*
Descanso 48; *110*
Dessalines, Jean Jacques 53; *116*
Día de Santa Cecilia *94*
Díaz, Ramón 25, 30, 31, 35, 57; *85, 90, 92, 96, 120*
Domeco, Guillermo 11; *72*
Domenech y Parés, Narciso 23; *84*
Dominican Folklore Society 36
Dominican Music-Congress, 1st 27
Doña Ana 30, 51; *91, 113*
Dorila 50; *112*
Dos Caprichos 33; *94*
Drums 7–9, 17, 37, 38, 40, 50, 53, 56, 57, 60
Duérmete, mi Niño 51; *113*
Duérmete Niñito 30; *91*

Ecos del Cibao 29; *90*
Elegía 31; *92*
Embrujo Antelano 29; *90*
Enriquillo 12; *72*
Enriquillo 30; *91*
Escenas Bíblicas 31; *92*
Escenas Dominicanas 27; *88*
Escubillando, Escubillar 54, 57; *116, 119*
Escuela Municipal de Música (Santiago) 25; *85*
Escuela Normal (Ciudad Trujillo) 27; *88*
España—Música *65, 70, 72, 73, 75, 77, 78, 80, 115*
La Española 14; *65–67, 69, 72, 75*
Espinela 45; *107*
Espinola y Reyes, Juan Bautista 26, 34, 57; *86, 95, 120*
Evocación 31; *92*
Evocaciones 30; *91*

Fandango 17, 18; *78, 79*
Fandanguillo, Fandiguette 16; *77*
Fantasía 33; *95*
The Farmer in the Dell 51; *114*
Felipe II 72
Feliú, José 25, 26; *85, 86*
Fendler, Edvard 29, 35; *90, 96*
Feria Mundial de Nueva York 96
Fernández de Montesdoca, Nicolás 16; *77*
Fernández Granell, Eugenio 35; *97*
Fiallo, Fabio 28; *88*
Flaüta de Castilla 37, 39; *99, 101*
Flautas 70
Flower-Rosario 49
Flutes 9
Folk Music 27, 28
Folklore 36, 37; *97, 98*

Folklore Sinfónico 28; *89*
Fotuto v. Fututo
Fuenmayor, Obispo 11; *71*
Fututo, Fotuto, Jotuto, Jututo 37, 39; *99, 101*

Gaditana 18; *79*
Galván, Antonio 27; *87*
García, José Celito 27; *87*
García, José Ovidio 25, 29, 31; *85, 90, 92*
García, Juan Francisco 25, 28, 29, 31, 35, 57; *85, 89, 90, 92, 96, 119*
García, Rafael 24; *84*
Gautreau, Clodomiro 27; *87*
Gautreau, Pedro Julio 35; *96*
Gavota 79
Gavotte 18
Gayumba 37, 41, 53; *99, 103, 115*
Gayumba de Estilo 41; *103*
Gayumba Primitiva, Guayumba del monte, Wambei, Kissumba, Valga Tambour Maringouin 41; *103*
Gershwin, George 28; *89*
Ginés, Micaela 12, 13; *73, 74*
Ginés, Teodora 12, 13; *73, 74*
Giorgia, Pablo 24; *85*
Golibart González, Porfirio 34; *95*
Gomes, Antônio Carlos 25; *86*
Gómez, Jesus María 35; *96*
Gómez, Leopoldo 27; *87*
Gómez, Rafael M. 27; *87*
Gómez Pichardo, Horacio 35; *96*
Gómez Tizol, Manuel 24; *84*
Gourd 9
Gozo 43; *105*
Gregorian Chant, Plain song 16, 34
Guajey 9; *70*
Guamo 9; *70*
Guaracha 18; *79*
Guarapo 56; *119*
Guayabín 53; *115*
Guayo 38; *100*
Güiro, *Guira* 9, 13, 17, 37, 38, 48, 50, 53, 57–59; *70, 74, 78, 99, 100, 110, 112, 115, 119, 120–122*
Guitar 9, 13, 18, 37, 42, 44, 48, 57, 59;
Guitarra *70, 73, 78, 99, 104, 106, 110, 119, 121*
Guitarillo 42; *104*
Guzmán, Max 34; *95*
Guzmán, Medardo 34; *95*

Habanera 54; *116*
Henríquez, Isidro 27; *87*
Henríquez y Carvajal, Féderico 21, 23; *81, 84*

Heredia Girón, Tomás 16; *77*
Hernández, Julio Alberto 30, 31, 35, 57; *90, 92, 96, 120*
Herrera, Miguel 23, 24; *84, 85*
Himno a María Trinidad Sánchez 31; *93*
Himno de Capotillo 25; *85*
Himno de la Guardia Universitaria 31; *93*
Himno del Partido Dominicano 31; *93*
Himno Filial 28; *89*
Himno Hispano-Americano 28; *89*
Himnos Nacionales *84–86, 97*
Himnos Religiosos *77, 111*
Hymns, Religious 49
Hispaniola 5, *6*, 8, 9, 12, 14
Hortís, Diego 10; *71*

Iglesia Mayor de La Vega 26; *87*
Ignacio, Rafael 30, 31, 35, 57; *90, 92, 96, 120*
Indians—Cuba *6*, 8
Indians—Mexico 8
Indians—Music 5, 7, 9
Indians—Puerto Rico 8
Indígena 28; *89*
Indios—Cuba *69*
Indios—Mexico *68*
Indios—Musica *65, 67, 70, 122*
Indios—Puerto Rico *69*
Instituto Salomé Ureña (Ciudad Trujillo) 27; *88*
Instrumentos Musicales *66–70, 73, 74, 76–78, 84, 99–104, 106, 110, 112, 115, 118, 119–122*
Intermedio Andaluz y Zapateado 30; *91*
Introducción y Coral 33; *94*

Jaleo 58, 59; *120–122*
Jeu-Parti 45; *108*
Jones, Angelito 25; *86*
Jongleur 12; *73*
Jota 44; *106*
Jotuto 39; *101*
Juan Gomero 20; *81*
Juan Pablo Duarte 28; *89*
Juegos Infantiles *113, 114*
Juglares 12; *72, 73*
Julio II, Julius II 10; *70*
Jututo 39; *101*

Kissumba 41; *103*

Lambi 39; *101*
Larcoz, Antonio 24; *85*

Laúd 73
Lavandiero, Carías 35; 96
Laya y Cordones, José 16; 77
Lecuona, Ernesto 31; 93
Letanía 111
Liceo Musical (Ciudad Trujillo) 26, 27, 30, 32, 35; 87, 88, 91, 93, 96
Lira Dominicana 34; 96
Listín Diario 32, 36; 93, 97
Litany 48
Lockward, Juan 34; 96
London Bridge is Falling Down 52; 114
López de Avila 11; 72
López de Medrano, Andrés 22; 83
Lovelace, Manuel de Jesús 27; 87, 88
Lullaby 51
Lute 13
Llerena, Cristóbal de 11; 72

Madimba 38; 100
Magüey, Maguay 8, 9; 68, 70
Malagueña 18; 79
Malimba 38; 100
Mangulina 19, 22, 28, 30, 54, 55; 80, 83, 89, 91, 117
Manimba 38; 100
Manimbula 38; 100
Manman, Moyen, Seconde 40; 102
Maracas 6, 9, 17, 37, 38, 50; 70, 78, 99, 100, 112
Marchena, Enrique de 29, 30, 32, 36; 89, 90, 93, 97
María de Cuellar 25; 86
Mariana, Alonso de 10; 71
Mariana, padre 15; 75
Maricuba 9; 70
Marimba Dominicana, Malimba, Manimba, Madimba, M'bila, Manimbula, Marimba, Sansa, Marímbula 37–39; 99, 100
Márquez, Juan 11; 71
Mathot, Henri 28; 88
Martí Calderón, Ignacio 25; 85, 86
Martínez, A. 25; 86
Martínez, Manuel 25; 86
Martínez, Rafael 35; 96
Martínez Espinol, Vicente 45; 107
Matilla, Alfredo 35; 97
Mattfeld, Julius 32, 94
Maybá 32; 93
Mayohuacan 9; 70
Mazurca, Mazurka 26, 58; 87, 120
M'bila 38; 100
Media-Tuna 46; 108
Medina, Calixto 27; 87
Mejía Arredondo, Enrique 29, 30, 35; 90, 91, 96

Mena, Gerardo 27; *87*
Mena, José 23, 24; *83, 84*
Mena, Luis Emilio 29, 30; *90, 91*
Mena y Cordero, Juan de 22; *83*
Merengue, Meringue 18–22, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 39, 48, 53, 55, 57, 58, 59; *79–83, 89, 90, 92, 93, 95–97, 100, 110, 115, 118, 119, 120–122*
Merten, Dora 33; *94*
Mieses, Florípez 23, 27; *83, 87*
Minué, Minuet, Minuete 18; *79*
Misterios de María 48; *110*
Mitote 6; *66*
Mola, Ramón 34; *96*
Monte, Félix María del 54; *117*
Monzón, Bienvenido 23; *84*
Morales, Bernabé 39; *101*
Morcelo, Pablo 24; *84*
Morcelo, Sebastián 23, 24; *84, 85*
Morel Guzmán, Antonio 30, 33, 34; *90, 94, 95*
Morena ya lo ves 44, 46; *106, 108*
Motet, Motete 14; *75*
Moyen 40; *102*
La Muerte de Cristo 27, 28; *88*
Muiñiera 55; *117*
Música de Banda 98
Música Folklórica *87, 89*
Música Popular *86, 87, 98*
Música Religiosa *70–72, 75, 77, 84–87, 95, 110, 111*
Música Secular *72, 75, 76, 112*
Musical Instruments . . 6–10, 13, 15, 17, 18, 23, 37–42, 44, 48, 50, 53, 56–60

N B C Symphony 30; *91*
El Nacimiento de Venus 33; *94*
La Nación 35; *97*
National Anthems 24, 25, 27, 36
National Conservatory see Conservatorio Nacional de Música y Declamación
Navas, Martín de 16; *77*
Negrette, Ognís 31; *92*
Negroes—Music 5, 9, 10, 15, 53
Negros—Música *65, 70, 75, 115*
New York World's Fair 34
Núñez, Adolfo 25; *85*

Obertura 33; *95*
Obertura Hispaniola 31; *92*
Obertura Jocosa 33; *94*
Ochoa, Pascual de 12, 13; *73, 74*
Octeto del Casino de la Juventud 26, 27; *87, 88*
Ofrenda 33; *94*
Olé 18; *79*
Olefán, Olefante 39; *101*

Olmaitl 8; *68*
La Opinión 35; *97*
Orbe, Gabriel del 26–28; *86–88*
Orbe, Manuel María del 26; *87*
Orbe, Manuel María del (hijo) 26; *87*
Orchestras 13, 24–26, 30, 34
Oropesa, Juan José de 16; *77*
Orquestas *74, 84–87, 91, 92, 96*
Orquesta Filarmónica 35; *96*
Orquesta Presidente Trujillo 34; *95*
Orquesta Sinfónica Nacional 29–35; *90–96*
Ouverture, Toussaint l' 17; *77*
Ovando, Nicolás de 8, 9; *68, 70*

Pablo III *71*
Pacheco, César 35; *96*
Padilla y Guardiola, Ignacie 16; *77*
Palitos, Claves, Palotes, Baquetas 37, 38, 40, 41, 53, 56, 57, 60; *99, 102, 103, 115, 118, 119, 122*
Pallan, Hereberto 27; *87*
Palos, Atabales, ... 37, 38, 40, 50, 53; *99, 100, 102, 112, 115*
Palo Auxiliar 40; *102*
Palo Echao 40; *102*
Palo Mayor 40, 53; *102, 115*
Palo Parao 40; *102*
Palo Segundo, Alcahuete, Adulón, Chulo 40; *102*
Paloma Morena Es 43; *105*
Palotes 38; *99*
Pambiche 53, 55, 59; *115, 118, 121*
Pan American Union 12, 32, 36
Pandereta, Basse 37, 40, 41; *99, 101, 103*
Pandero 7, 48; *68, 110*
Partimen, Jeu-parti 45; *108*
Pas, Fernando 10; *71*
Pascual Caridad, Juan 23; *84*
Paso-Doble 59; *121*
Pastoral (M. Simó) 33; *95*
Pastoral (N. de Broüwer) 33; *94*
Pathxot, José 32; *93*
La Patria Dominicana 25, 35; *86, 97*
La Patria en la Canción 25; *85*
Paul III 10
Paz, Modesto de la 24; *84*
Peabody Conservatory 27; *88*
Peña-Morell, Esteban 28, 32, 36, 57; *89, 93, 97, 120*
Peralta, Ramón Emilio 25, 26, 31; *85, 86, 92*
Pereyra, Juan Francisco 23, 27; *83, 88*
Pérez, Alonso 11; *71*
Pérez, Bartolomé 11; *71*
Pericón 59; *122*

Petitón, Edilio 34; *96*
Petitón Guzmán, Rafael 34; *96*
Philip II 11
Piano 17; *77*
Piano de Pulgares *100*
Pito 9; *70*
Pittini, Ricardo 16, 34; *77, 95*
Pla Coco, Manuel 35; *96*
Plainsong 16, 34
Plena 43, 49, 50, 53; *105, 112, 115*
Poema Indio 32; *93*
Polanco, León 24; *84*
Polca, Polka 26, 58; *87, 120*
Popular 29; *90*
Popular Music 25, 26, 37
Prado, Pedro Francisco de 16; *77*
Preludio y Fuga 33; *95*
Preludio y Rondó 33; *94*
Prestol, Manuel 27; *87*
Precesiones Religiosas *75, 110, 111*
Processions, Religious 14, 15, 48, 49
Púa 38; 100
Pueyo, Manuel 34; *95*

Quejas de la tumba contra el merengue 21; *82*
Quero, José Francisco 23; *83*
Quexada, Rodrigo 11; *71*
Quezada, Antonio de 17; *77*
Quisqueya Lírica 31; *92*
Quisqueyana 29; *90*

Radio y Arte 36; *97*
Ramírez Campos, Aquiles 27; *87*
Ramírez-Peralta, José 34–36; *96, 98*
Rapee, Erno 28; *89*
Rapsodia Dominicana 32; *93*
Rapsodia Dominicana no. 2 . . . . . 32; *93*
Ravelo, José de Jesús 23, 27, 28, 31, 35, 36; *83, 87, 88, 92, 96, 97*
Recuerdos de Infancia 30; *91*
Redondilla 45; *107*
Renacimiento 30; *91*
Requeña, Andrés 25, 26, 31; *86, 92*
Respuesta 43; *105*
La Resurección de Cristo 27; *88*
Retambo 53; *115*
Revista Musical 35; *97*
Reyes, José 23, 24; *83–85*
Reyna, Miguel 26; *87*
Rezo 48; *111*
Ricart, Antonio 27; *87*

Rigaudon, Rigodón 18; *79*
Rincón 48; *110*
Rischer, Carlos 17; *77*
Risueño, Diego Bartolomé 13; *73*
Ritmo 36; *97*
Rivera, Luis 30–32, 35; *90, 93, 96*
Rodríguez, Felipe 24; *85*
Rodríguez Arresón, José María 26, 28; *87, 89*
Rojas, Arístides 35; *96*
Romanceros del Trópico 36; *97*
Rondeña 18; *79*
Rosario 48, 49; *110, 111*
Rosario de la Flor *111*
Rueda, Fernando A. 27, 36; *87, 97*

St. Cecilia's Day 33
Salón Fígaro 36; *97*
Sambumbia 29; *90*
Sánchez, Enriquillo 35; *96*
Sánchez, Juan 11; *72*
Sánchez, Papito 35; *96*
Sánchez Martínez, Rafael 35; *96*
Sanjuán Nortes, Pedro 28, 31; *89, 92*
Sansa 38; *100*
Sanz, Sebastián 24; *85*
Sarabande 15
Sarambo, Zapateo, Guarapo 31, 54–57; *92, 116, 118, 119*
Scherzo all'antico 27; *88*
Scherzo Clásico 29; *90*
Seconde 40; *102*
Secular Music 12, 14, 15, 49
Seguidilla 18, 55; *79, 117*
Segura, Bartolomé de 16, 17; *77*
Seminario de San Fernando *77*
Seminary of San Fernando 16
Las Serranas 23; *83*
Serrucho 18; *79*
Sestina 44; *106*
Sevillana 18; *79*
Shofar 39; *101*
Simó, Manuel 30, 33; *90, 94*
Sinfonía Bárbara 29; *89*
Sinfonía en Re Mayor *95*
Sinfonía Giocosa 30; *91*
Sinfonía quasi una fantasia "30 de Marzo" 26; *87*
Sociedad de Compositores y Autores Dominicanos . . . 32, 33, 35; *93, 94, 96*
Sociedad Filarmónica 23, 35; *84, 96*
Sociedad Folklórica Dominicana *97*
Sociedad Sinfónica de Santo Domingo 29–35; *90–94, 96*
Solano, José de 15; *76*

Soler, Alfredo Máximo 26, 28; *87, 89*
Soler, Pantaleón 23; *84*
Son 13; *74*
Son 14; *74*
Soñé, Francisco 26, 27, 34; *86, 87, 95*
Songs 6–9, 14, 16, 18, 26–29, 31, 34, 37, 42–46, 49, 50, 51, 53
Songs [illegible] 17, 47, 48, 49
Spain—Music 5, 10, 12–14, 16–19, 53
Suite Arcaica 33; *94*
Suite de In[illegible] 32; *93*
Suite de Mú[illegible] Cerem[illegible]nia Solemne (Preludio) 33; *94*
Suite Folklór[illegible] 31; *92*
Symphony in [illegible] 33

Tabares, José 17; *77, 78*
Taina-Indians, Ta[illegible] 6; *66*
Talaverano Manser[illegible] 16; *77*
Tambora 37, 41, 43, 53, 58–59; *99, 102, 110, 112, 118–122*
Tambores . . . . . 68[illegible], *78, 100, 102, 118, 119*
Tambour Maringouin 41; *103*
Tambourine 40, 41; *101, 102*
Tango Criollo 57; *119*
Tanguito 57; *119*
Teatro La Republicana 24; *85*
Tenso 45; *108*
Teponaztli 8; *68*
Tercio 48; *110, 111*
Terzetto 44, 45; *106, 107*
Thumb Piano 38
Tiple, Tiple de guitarra 17, 37, 42; *78, 99, 103*
Tiplet, Bordonuda 42; *104*
Tirso de Molina 14; *75*
Toledo, María 10, 25; *71, 86*
Tonada 28, 42–44, 46; *89, 104–106, 108*
Tornada 43; *105*
Torres, Tomás 20; *80*
Tres 37, 42; *99, 104*
Tres Preguntas 30; *91*
Tres Preludios 31; *92*
Triste 44; *106*
La Trocha 51, 52; *114, 115*
Troubadour, Trouvère 43, 45, 46; *107*
Trovadores *105, 107, 108*
Tumba Dominicana 18, 19; *79, 80*
Tumba Francesa 18; *79*
Tunero 46; *108*
Tu-Tí, *Castanet* 9; *70*
Tympanum 8

Ukelele 42; *104*
Unión Panamericana *72, 93, 98*
Universidad Santo Tomás de Aquino *72, 76*
Universidad Alcalá de Henares *71*
Universidad Gorjón *72*
Universidad Salamanca *72*
Upa *79, 80*

Valdés, Pedro 16; *77*
Valencia, Estéban *82, 84*
Valga 41; *103*
Vallejo, Manuel 26; *87*
Vals *78–80, 87*
Valsié 40; *102*
Vásquez, Alberto 27, 50; *87, 112*
Vega, Augusto 27, 28; *87, 89*
Vela de Canto 48; *110*
Vela de Ofrecimiento 48; *110*
Vela de Muerto, Rincón 48; *110*
Velada 48; *110*
Velorio 48; *110*
Veloz, Rafael María 35; *96*
Viceira, Jácome 13; *74*
Vigüelista 13; *74*
Viguera, Jorge de 11; *71*
Vihuela 13; *73*
Vihuela de Arco 13; *73*
Vihuela de Mano 13; *73*
Vihuela de Péndola 13; *73*
Villancico 14; *75*
Vírgenes de Galindo 30; *91*
Virginia Reel 54; *116*

Wagner, Eleuterio 24; *84*
Waltz 17–19, 26
Wambei 41; *103*

Ximénez, Sebastián 10; *71*

Yaguana 37, 42; *99, 104*
Yuca 55, 59; *118, 122*

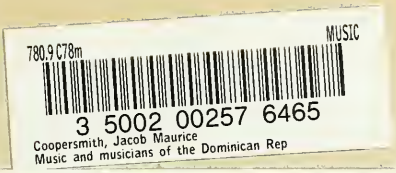
Zamacueca 15; *76*
Zapateado 56; *119*
Zapateo 56; *119*
Zapateo de Cádiz 18; *79*
Zarabanda 15; *75*
Zarzuela 24, 33; *85, 94*
Ziehharmonika 39; *101*
Zoilo del Castillo, José 23; *84*
Zortzico 54; *117*

Date Due

MAY 29 1971			
MAR 26 1980			
JUL 12 1994			
DEC 10 1997			

Library Bureau Cat. No. 1137

WELLS BINDERY
WALTHAM, MASS.
FEB. 1954


780.9 C78m
MUSIC
3 5002 00257 6465
Coopersmith, Jacob Maurice
Music and musicians of the Dominican Rep

ML 207 .D6 C62

Coopersmith, J. M. 1903-
1968.

Music and musicians of the
Dominican Republic

ML 207 .D6 C62
Coopersmith, J. M. 1903-
1968.
Music and musicians of the
Dominican Republic